De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels

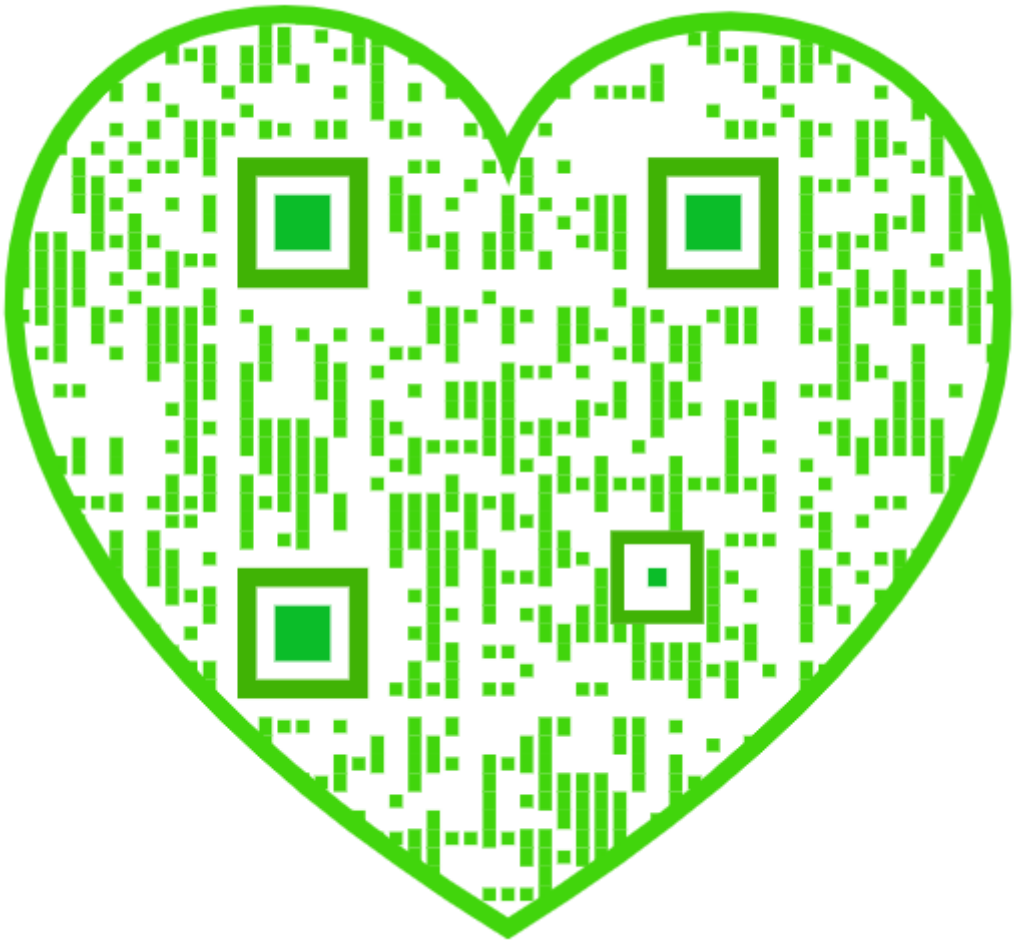
Gerrit Krol

bron
Gerrit Krol, *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*. Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam 1981

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/krol002schr01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



I. *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*

1. Over 's schrijvers ijdelheid, de dubbele spiegel, de 1ste en de 3de persoon, en de kwaliteit van de spiegels zelf

Natuurlijk, wie een boek schrijft is een ijdeltuit en wie een literair werk publiceert, een boek dat over hemzelf gaat, is een ijdeltuit in het kwadraat. De spiegeling van een spiegeling - aldus, in het kort, geformuleerd en bewezen hoe het komt dat onze ijdele schrijver, voor het voetlicht getreden, in het openbaar dus, als het een goede schrijver is, zich schaamt.

Als je wilt weten hoe je er van opzij uitziet, kun je de spiegels van een toilettafel gebruiken. Het resultaat valt doorgaans niet mee, maar zonder die spiegels zie je helemaal niets. Zo ook de schrijver, hij zet beide spiegels zoals ze staan moeten en hij gaat voort met de taak die hij zich gesteld heeft: een beschrijving te geven van zichzelf (spiegel no. 1, die het verhaal geeft in de eerste persoon), een verslag van wat hij, neergedaald in de catacomben van zijn ziel, ontdekt en ziet, plus de verplichting ervoor te zorgen dat de ander het net zo ziet (spiegel no. 2, die het verhaal geeft in de derde persoon).

Zo komt de schrijver met een boek voor de dag dat bedoeld is om gelezen te worden, en dat men een ‘goed boek’ noemt, of een ‘slecht boek’, of iets daar tussen in. Een schrijver met een sterk schaamtegevoel zorgt ervoor dat het boek dat hij aflevert, een goed boek genoemd wordt zodat de schaamte voor zijn-gevoelens-op-papier plaats maakt voor een soort blijdschap omdat hij met zijn boek blijkbaar ook de gevoelens van een ander beschreven heeft. Er is sprake

van herkenning en vertrouwen. Met het goede boek is de schaamte overwonnen, door een doelmatig gebruik van beide spiegels, te weten a) de subjectieve spiegel en b) de objectieve spiegel en c) door de kwaliteit van de spiegels zelf.

Elke schrijver heeft zijn eigen, persoonlijke spiegels, van eigen fabrikaat. Met deze spiegels is hij in staat de spiegelingen een bepaalde vorm te geven: origineel en afbeelding zullen door deze spiegelingen een beetje van vorm verschillen, dat is wat hij wil en wat hem lukt. Met twee spiegelingen lukt 't hem nog beter: dat wat in zijn hoofd speelt als beeld, of idee, een vorm te geven die bepaald wordt door de vorm die hij aan zijn spiegels gegeven heeft.

Het is duidelijk waaruit de spiegels bestaan: niet uit glas, of zilver, maar uit woorden, en de vorm ervan, de afwijking die hij aan diverse betekenissen gegeven heeft, dat is zijn stijl. Een schrijver A heeft een bepaalde stijl als je aan elke bladzijde van die schrijver kunt zien: die is van A.

Een goed boek onderscheidt zich van een slecht boek doordat het op alle drie genoemde zaken: a) subjectiviteit, b) objectiviteit en c) stijl, als een camera op de poten van zijn statief, een eind boven het maaiveld staat. Als één van de drie poten ontbreekt, ligt het geheel tegen de vlakte. *Het maakt dus voor een slecht boek eigenlijk niet meer uit wat er goed aan is*. Als je een boek ‘slecht’ noemt, is het voor een diagnose van de oorzaak noodzakelijk om te weten welke van de drie poten hier schuldig aan is (zijn): het boek heeft geen stijl, het deelt niets mee, het heeft geen vitaliteit, enz.

Het is, voor een schrijver, de sport een boek te schrijven dat van dit soort diagnoses gevrijwaard is.

2. Over de stijfheid en de soepelheid in een roman. Over de korte vergelijking en de lange roman

Logica, logos, woord, - wie woorden neerzet, doet hij dat niet volgens de wetten van de logica? En als je met vorm bezig bent en formuleert, gebruik je dan niet het liefst formules? Rede? Ratio? Waarom houdt de literatuur, *de letterkunde*, daar in het algemeen niet van? Hebben we nog zin om een gedicht te lezen, of een verhaal, als we het vermoeden hebben gekregen, dat het erg rationeel is opgezet? Literatuur is, vinden we, juist een bij uitstek irrationele zaak. Hoe komt het dan dat je geen vertrouwen hebt in een dichter die niet zijn verstand gebruikt? Goed, op al deze vragen past, als antwoord, het woord ‘associatie’. De dichter associeert. Hij verbindt logische eenheden via gedachtensprongen die niet logisch zijn, maar beeldend. Wat is beeldend?

Twee wagons van een trein worden met elkaar verbonden door één haak, de ene wagon neemt de andere mee. En ze worden van elkaar afgehouden door zogenaamde buffers. Door die buffers stoten ze elkaar af. Zo is het met de zinnen in een verhaal. Je zorgt ervoor dat de ene zin de andere meeneemt, maar je zet er punten tussen, komma's, puntkomma's, dubbele punten, streepjes... Wie niet het verschil weet tussen een puntkomma en een punt, maakt geen goed gebruik van zijn middelen. Wie niet een komma op de juiste plaats kan zetten kan niet schrijven.

Logica door het hele verhaal heen, dezelfde logica, is zoiets als een fiets waarvan het stuur vastzit. Een goed verhaal toont sprongen, verschikkingen, kreukels, kraakt. Een

goed verhaal zit stikvol afbeeldingen. Alleen al door woorden te gebruiken: ‘paard’, terwijl je paard bedoelt, gebruik je afbeeldingen - de meeste schrijvers weten dat niet eens. Als de logica tussen je woorden dezelfde is als de logica van je beelden, gebruik je vergelijkingen. Met vergelijkingen kom je de lezer tegemoet op zijn eigen terrein, dan begrijpt ie beter wat je bezielt.

Heeft hij dat eenmaal begrepen, dan moet je niet, hoe verleidelijk het soms ook zij, met diezelfde vergelijking doorgaan. De vergelijking is een operatie die op (zeer) korte termijn werkt; het beste werkt de vergelijking in een flits. Hetzelfde geldt voor het gebruik van de logica. Toch is een verhaal een reeks van zinnen die, hoe ze ook gerangschikt zijn, noodzakelijk in die volgorde staan. Als je een paar van die zinnen met elkaar verwisselt, zal dat de gedachten van de lezer extra doen opspringen, maar of hij het verhaal dan nog uitleest is de vraag.

De meeste literaire teksten zijn erg vluchtig. De diepe indruk die een tekst kan maken op de lezer gaat meestal toch snel voorbij. Het is daarom raadzaam ervoor te zorgen dat de tekst gewicht krijgt, of duur. Speciaal als schrijver van vluchtige inzichten moet je zorgen voor een basis, of huis. Je schrijft een roman. Een roman moet een zekere lengte hebben, en volume, als de klankkast van een viool. Een roman moet het vermogen hebben om te resoneren. Het grootste probleem bij het schrijven van een roman is de lengte. De schrijver schrijft en hij denkt: hoe lang moet ik doorgaan?

3. Over de noodzaak, in een roman, van complexiteit, samenhang en emotie. Waarom een schrijver, hoe graag hij ook zou willen, geen automaat is

Over de noodzaak van complexiteit, in een roman. Veel romans en verhalen zijn niet te lezen omdat ze niet complex genoeg zijn.

Wat is ‘complex’? Je noemt iets complex als het één geheel is, maar niet in één oogopslag kan worden begrepen. ‘Complex’ is vaak synoniem met ‘leven’, waarschijnlijk omdat het te maken heeft met groeien; het duurt meestal een tijdje voordat iets goed complex is.

Als je een roman schrijft, een goeie roman, die dus complex is, dan moet je daarvoor de tijd nemen. Voor zover complexiteit bestaat uit ‘samenhang’ of ‘structuur’ zou je een automaat kunnen nemen, die genereert wel een of andere structuur voor je. Voor die automaat zou je instructies moeten schrijven, een programma, en dat programma zou door de nodige complexiteit op zich al interessant zijn. Toch moet je niet denken dat je ooit een automaat kunt verzinnen, of een programma, dat een roman voor je kan schrijven.

Want er is nóg een eigenschap die voor een roman geldt: namelijk dat hij begrepen dient te worden. En wát een automaat ook kan, begrijpen doet hij niets. Bijvoorbeeld, als hij, bezig met schrijven, een zin produceert, heeft hij geen idee van wat die zin kan betekenen; hij weet dus ook niet welke zin daar het beste op volgen kan.

Hoe moeten we ons het mechanisme van het begrijpen

voorstellen? Begrijpen is: een samenhangend geheel (A) afbeelden op een ander samenhangend geheel (B). Welnu, A kan dan misschien door een automaat gegenereerd worden, en B misschien ook wel, maar dat afbeelden kan een automaat nu net niet; een mens kan dat juist heel goed. Anders gezegd: voor het lezen van een roman heb je een mens nodig.

Een interessant verschil tussen een automaat en een mens is verder dat een automaat in zijn werkwijze geen verschil maakt tussen wat belangrijk is en minder belangrijk. Alles krijgt van hem hetzelfde gewicht mee. Bij een mens is dat anders. Een mens kan van iets zeggen, of vinden: dit is belangrijk, en hij doet dat op grond van wat hij in andere omstandigheden gevoel noemt, emotie. Als je kiest voor iets, doe je dat uitsluitend uit emotie. Een automaat kan niet kiezen, hij heeft geen emotie die hem leidt.

Heeft literatuur veel met emotie te maken? In de zin van het gestelde moeten wij zeggen: als literatuur niet voortkomt uit emotie is het geen literatuur.

Daarom weet een automaat nooit wanneer hij stoppen moet, en omgekeerd zal een lezer die niet gevoed wordt met emotie altijd stoppen met lezen. 't Is dus om redenen niet van ideële, maar van technische aard dat een roman emoties oproept. En dit, tenslotte, geeft op de vraag: hoe complex moet een roman wezen, het antwoord: zo complex als de gevoelens van de lezer zijn.[1]

(Voor de, door cijfers aangeduide, notities zie blz. 105 en volgende.)

Eindnoten:

1 Complexiteit in een roman, je ziet het al aan de zinsbouw. Maar waarom is het nodig, zal men zeggen. Kenmerkt een goede schrijver zich juist niet door een strakke, eenvoudige verteltrant. Inderdaad. Vanzelfsprekendheid is, voor wie zich van taal bedient, een eerste eis. Bovendien is taal daar geschikt voor. Het is heel goed mogelijk om, als je iets bedoelt, alleen maar de naam te noemen van de klasse waartoe dat wat je bedoelt, behoort. De lezer vult dat wel in. De schrijver doet niets anders. Het werkt en het mechanisme ervan is heel eenvoudig. Maar behalve eenvoud heeft een mens behoefte aan stijl. Met stijl bedoel ik het vermogen van de schrijver datgene wat hij zeggen wil zo te formuleren dat hij, voortdurend, de vrijheid heeft een keus te doen uit de verschillende mogelijkheden om de zin waarmee hij begonnen is, af te maken, of een nieuwe zin te beginnen, terwijl aan het eind van zijn verhaal het totaal aan gekozen voortzettingen een duidelijke voorkeur voor een bepaalde keus verraadt. Nadruk op ‘vrijheid’ en ‘bepaald’. De stijl van een zin weerspiegelt de geest van degene die hem heeft geschreven. Daarom is zo'n zin altijd ingewikkelder dan, objectief gezien, nodig is. Taal is sowieso altijd ingewikkelder dan nodig is.

4. Waarom een schrijver boven zijn werk in slaap vallen kan

Er is een tijd geweest dat ik dagen vulde met het opschrijven van mijn dromen en, verrast door de kleurige, onverwachte en absurde gebeurtenissen die daar op het papier stonden, dacht dat dat literatuur was. Achttien was ik. Ik was nog geen negentien toen ik al wist wat er mis is met dit soort literatuur: het is niet bestendig. Met de herinnering aan de dromen verdwijnt ook elke affiniteit met de beschrijving ervan: heb ik dát geschreven?

Veel schrijvers beginnen zo. We weten hoe zo'n carrière verder loopt: een tijdje niet schrijven, een tijdje wennen aan het leven van alledag, alsof men voor het eerst, na twintig jaar, wakker wordt en dan begint het harde, moeizame gepruts aan de zinnetjes, de 'worsteling met de materie', men is in business, maar veel zaaks is het nog niet. Geploeter met dialoogzinnetjes waarvan de schrijver niet weet of hij er telkens, 'zei hij' achter moet zetten of niet. Duidelijk verzonnen verhalen want wat heeft hij meegemaakt, niets. Het genre is nog vervelender dan de dromen voornoemd en veel perspectief zit er ook niet in. Menig aspirant-schrijver houdt dan op. Is dit de goede schrijver?

Er zijn schrijvers die al deze moeilijkheden niet kennen omdat ze heel vlot zijn begonnen, met het kopiëren van andere, reeds beroemde schrijvers, een glorieus begin, een vliegende start. Edoch: ook zeer vervelend is dit soort literatuur. Alle literatuur die geschreven wordt naar voorbeeld van andere literatuur is vervelend, per definitie, want

literatuur is toch al niet het meest opwindende bedrijf in de wereld en dan moet je het nog gaan zitten naäpen ook.[2]

Goed, als je dat dan ontdekt hebt: dat je je eigen manuscripten niet meer inkijkt en dat je, ergo, nog steeds een slechte schrijver bent, dan gooi je het roer om en dan ga je de originele schrijver uithangen. En omdat je niet precies weet wat je origine is, stel je een beginselprogramma op, een manifest, richtlijnen die je nodig hebt omdat je jezelf niet richten kunt, maar dat zul je nooit toegeven natuurlijk, je zult beweren dat je die richtlijnen hebt geschreven voor anderen. Ook zeer vervelend. Want laten we wel wezen: de onderneming om de mensen te winnen voor je originaliteit is net zo tot mislukken gedoemd als het voornemen van iemand om grappig te zijn. Het enige advies dat je iemand die grappig probeert te zijn kunt geven is: ophouden.

Is schrijven gezond? Schrijven doe je meestal zittend. Na dertig jaar, terwijl hij nog steeds niet van ophouden weet en nog steeds niet weet wat voor snuiter hij is, c.q. vlees hij in de kuip heeft - de schrijver zit nog steeds te schrijven dus - is er een geduchte spierverslapping ingetreden. Hij is allang uitgeschreven en toch pent hij maar door. Is dat de goede schrijver?

Een goede schrijver is herkenbaar daaraan dat hij bij zijn volle verstand, met alle zeilen bij, gelijk een koe die een haas vangt, naar de lucht zit te kijken en denkt: waarover zal ik 't eens hebben vandaag. Een goede schrijver heeft nogal 's last van slapeloze nachten. Zijn geweten spreekt, hij heeft niet hard genoeg gewerkt vandaag, hij heeft genoten van het leven en de aarde en die daarop wonen heeft hij liefgehad en nu heeft hij, in zijn bed woelend, spijt dat hij niet meer geschreven heeft vandaag. Geen goede schrijver overigens zal deze gelegenheid - al die stille, nachtelijke uren - aangrijpen om zijn woelende gedachten vast te leggen; dat zal hij niet doen, want dan is hij weer net zo ver als toen hij achttien was. *Een schrijver heeft geen gedachten voor hij met een*

pen in zijn hand zit. Daarom: hij zal geduldig wachten tot het dag is, opstaan, weten dat hij gezondigd heeft (gisteren niet geschreven), en vandaag met een ijzeren plichtsbetrachting aan het werk gaan; met de pen in de hand wachten tot de eerste gedachten komen en boven dat papier zal hij nogal 's in slaap vallen. Een kronkelig spoor aanschouwt hij bij het wakker worden: de weg die zijn pen gevolgd heeft.

Eindnoten:

2 Bij sommige echtparen merk je het. Je ontmoet de man, en die man heeft een bepaalde eigenaardige manier van spreken die je bevalt, totdat je zijn vrouw ontmoet en ontdekt dat hij die eigenaardigheid van zijn vrouw heeft overgenomen en je ziet: dát is de echte en die man is een imitator. Algemeen: waarom telt namaak nooit mee? Ik denk: omdat het origineel z'n eigen drijfveren heeft en namaak niet. Moge dus de oppervlakte ons bekoren, het is de diepte die deze bekoring duur verleent, waarde, of hoe je het ook noemen wilt. Wortels. Het origineel stelt een geheel voor, en de kopie is een deel. Dat verklaart dat je van kunst wilt dat het origineel is. Het verklaart ook waarom zovelen die kunnen schrijven, technisch, niet schrijven: omdat ze bepaalde schrijvers te zeer bewonderen. Je hoort wel 's iemand zuchten over een boek van Vestdijk dat hij heeft weggelegd, ontmoedigd: zo kan ik het nooit. Terwijl hij juist blij zou moeten zijn, dat hij niet als Vestdijk schrijven kan. Karel van het Reve formuleerde het in een interview (*Haagse Post*) als volgt: ‘Ik kón 't niet, vroeger. Ik wist gewoonweg niet hoe het moest. Ik heb 't niet speciaal geleerd van iemand. De moeilijkheid met schrijven is: er is een manier waarop jij schrijft en een ander niet schrijft, en die manier ken je niet als je geboren wordt; je kent alleen maar de manier waarop ànderen schrijven, soms heel goed misschien, maar niet op jóuw manier. En als je begint ga je bewust of onbewust iemand imiteren, en nog steeds weet je niet wat jouw stijl wèl is. Ik heb nooit kunnen leren om het zo te doen als een ander, zodat mijn eerste imitaties ontzagwekkend slecht waren. Langzamerhand is er iets gekomen, dat leesbaar was.’
Er is nog een ander verschijnsel dat uitsluitend tussen schrijvers optreedt, en veel wegheeft van imitatie, maar toch bij nader inzien werkt volgens een heel ander mechaniek: invloed. Invloed is onzichtbaar. Waar iemand invloeden meent te kunnen aantonen betreft het meestal imitatie. Je leest de schrijver A en al lezende denk je dat je B leest, niet om wat er staat, maar om hóe het er staat, de stijl. A heeft de stijl van B gebruikt en wordt gediskwalificeerd. Niet omdat hij gestolen heeft, maar omdat het zo zichtbaar is. Een schrijver die beïnvloed wordt steelt ook, en nog wel veel concreter: hij steelt bepaalde zinsdelen. Hij doet het alleen zonder dat het opvalt, want het zijn de meest gewone woorden die er zijn. Ze zijn alleen bijzonder door de geladenheid, d.w. dus zeggen door de context, maar die neemt hij niet over. Daar zet hij zijn eigen context voor in de plaats, die minstens zo geladen is.
Ach, de schrijver, als hij bezig is... Duizenden zinnen bedenkt hij, die alle zinnen van een ander zijn. Ze schieten door zijn hoofd als neutronen door een nevelkamer: om andere zinsdelen zichtbaar te maken, en die heeft hij dan zelf bedacht.
Een schrijver die spreekt van de invloeden die hij heeft ondergaan, en nog steeds ondergaat, moet dus een lijst van zulke neutronen kunnen geven. De vraag is waarom deze toch tamelijk eenvoudige stukjes zin zo'n effect kunnen hebben, telkens weer. Ik denk dat de kracht ervan verklaard kan worden behalve door de onmiddellijke context, door het gewicht van het boek waarin ze staan; bij alle zinnen/woorden die mij van andere schrijvers te binnen schieten stel ik me ook nog 's de rug van het boek voor zoals dat ergens in mijn huis op de plank staat, ook al kijk ik zo'n boek nooit meer in. Ik zie, hoe vluchtig ook, in het voorbijgaan vaak, de bekende kleur en het woord schiet door mij heen.[17]

17 Over het stelen van ideeën. Je hebt ergens iets treffends gelezen, en je vertelt het met eigen woorden opnieuw - alsof het je eigen idee is geweest. Meestal komt dit parafraseren neer op een uit 't hoofd herschrijven, en eventueel verdoezelen dát je het ergens gelezen hebt, maar daarmee verraad je je nu juist. Kopieën zijn herkenbaar daaraan dat ze nooit uitmunten door

helderheid en omgekeerd kan men zeggen: onheldere schrijvers zijn meestal kopieerders - misschien zonder het te weten - want het beeld dat ze beschrijven kan niet zijn opgeroepen door hun eigen tekst, daar is die te zwak voor. Het zijn altijd de meest grijze passages waar je eventueel kunt vermoeden dat de auteur het idee dat hij beschrijft van een ander heeft. Geen haan echter die daar naar kraait. Sterker: niemand vindt dit erg. 99% van wat er in romans aan ideeën wordt gelanceerd is al 's eerder gelanceerd en dus beter, maar op het lanceren van zwakke ideeën is een romanschrijver nog nooit aangevallen. Integendeel, pas als een idee sterk is, wordt 't doelwit van een bepaald soort speurende geesten: heeft die en die andere auteur eigenlijk ook niet, al veel eerder, hetzelfde gezegd?

5. Over de behoefte van een schrijver uit de band te springen. Over ‘ander proza’. Over de functie van een gedicht. Over schoonheid als functie van het toeval

In de vorige paragraaf hebben we gezien dat het schrijven van een verhaal, vóór alles, consistentie vergt en discipline. Het vraagt regelmaat in de meest letterlijke en schoolse betekenis van dat woord. Al die mogelijkheden die zich aandienen! Zonder logica is er niet uit te komen, de zaken moeten kloppen. Als A getrouwd is met B, dan moeten die twee, als ze elkaar op straat tegen komen, elkaar kennen, om maar 's een logisch feit te noemen en als het op verschillende bladzijden over meneer Bakker gaat dan is dat dezelfde meneer Bakker, neem je als lezer aan; en als schrijver houd je er rekening mee dat de lezer dat doet. Je houdt er als schrijver ook rekening mee dat de lezer op blz. 5 begint en vervolgens blz. 6, 7, 8 etc. leest, in die volgorde, en de laatste bladzij het laatst. Ook ben je, als schrijver, geneigd te denken dat de lezer geen enkele bladzij overleest. Je bent, als schrijver van romans, gebonden aan zeer veel regels en dat zal verklaren dat je, aan je bureau, bladzij na bladzij vullend met je geschrijf, wel 's uit de band wilt springen.

Ik heb 't natuurlijk over mezelf; de behoefte om 's ongegeneerd de bladzijden te vullen met tekens, groot en klein en door elkaar, ongeveer zoals een schilder met houtskool werkt. Een roman opzetten in een kwartier en het gevoel hebben daarmee de hele roman te hebben geschreven. Of het omgekeerde: een roman afbreken. Alles wat je geschre-

ven hebt in stukken snijden, uitbenen laten uitlekken, uitkoken. Wat je wilt, zowel met 't ene als met 't andere, is een nieuwe vorm van schrijven die sneller is en effectiever vooral, zodat je niet zoveel voor niets schrijft; én je wilt precies het tegengestelde: iets voor niets schrijven. Rotzooi, gore troep, waarbij je alle regels opzij kunt zetten inclusief die van de syntaxis. Wat je wilt is juist geen roman schrijven, maar iets anders, een antiroman, een meta- of een pararoman. Een experiment. Je wilt, daar komt het op neer, *weten wat er gebeurt als je geen roman schrijft*.

Je hebt schrijvers die geen romans schrijven en ze toch uitgeven. Hun produkten, op de zojuist geschetste wijze ontstaan, noemen ze ‘teksten’, ‘operaties’, ‘romanromans, waar aan het spelelement een belangrijke rol is toebedeeld’, ‘bewustzijnsavonturen’, ‘totaalproza’ of eenvoudig: ‘ander proza’. Gedrukt en uitgegeven. Vaak gesubsidieerd door CRM omdat deze teksten etc. door niet erg veel mensen worden gelezen en door nog minder mensen worden gekocht. Hoe komt dat?

Heel simpel. Proza dat anders is, geen echt proza dus, vraagt lezers die anders zijn, geen echte lezers dus. Q.e.d.

Wat zegt de schrijver van ander proza daarvan? Dat weet ik niet. Ik denk dat hij hoopt dat zijn boeken t.z.t. wél gelezen worden. Daartoe is het ‘nodig dat de gewone lezer, die gewoon is gewoon proza te lezen, van die gewoonte wordt bevrijd’. Hoe speel je dat klaar? Nou, met dat andere proza; wie eenmaal ander proza leest, zal nooit meer gewoon proza lezen, etc. - een vierkant van betrekkingen dat ik, als ik psycholoog was, zou betitelen als projectie, of afschuiving.[3]

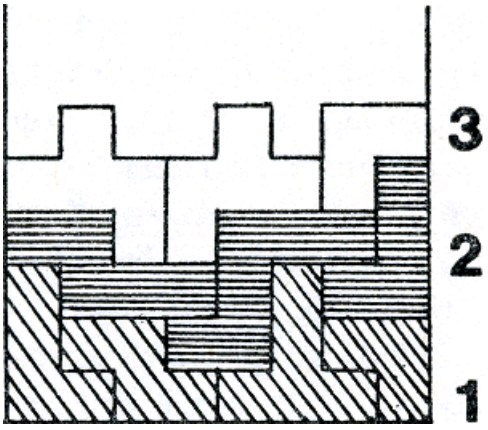
‘Ander proza’. Het kan allemaal veel eenvoudiger. Wat je moet doen, wanneer je als romanschrijver de vrijheid zoekt in het experiment, is doen wat een experimentator hóórt te doen: de omvang van je proeven terugbrengen tot de grootte van de reageerbuis: gedichten schrijven.

In gedichten mag alles; in gedichten is voor elk gedachtenexperiment plaats en in het bijzonder voor experimenten met het gevoel. Tot ongeveer honderd jaar geleden konden we denken dat een gedicht een overblijfsel was van oude, mondeling overgeleverde zangen: metrum, rijm enz. wezen daar op. En nog steeds denken veel mensen dat een gedicht de functie heeft een verkapte zang of jammerklacht te zijn. Maar veel gedichten hebben geen rijm meer, en geen metrum, je kunt ze niet zingen, of zelfs voordragen. Veel gedichten kun je alleen maar zelf lezen. Waarom? Omdat ze romans vervangen. In dezelfde zin als onze andere schrijver dacht dat zijn boek de roman verving, maar dan veel sterker, want op kortere baan, en dus indringender.[4]

Het gedicht van vandaag: een complex van gedachten, een complex van gevoelens, een complex gevoel. Kern, kiemcel van wat een nieuwe, effectieve roman zal worden - als je zo'n roman schrijven kunt tenminste. En zo'n gedicht.

Eindnoten:

3 Maar ook zonder psychologie gestudeerd te hebben kom je een eind: de fysieke behoefte van de schrijver, soms, aan schoonheid. Want in al haar eenvoud, zonder dit boek eromheen, komt literatuur hier op neer: een beeld, of gedachte, in *mooie* bewoordingen neerzetten, of oproepen, zodanig dat je zegt wat een *mooi* beeld is dat, of wat een *mooie* gedachte. Er zijn wel andere definities en karakteristieken maar laten we, voor de gang van deze redenering, dit gemiddelde aanhouden: literatuur is een *mooie* tekst met een *mooie* betekenis. Literatuur is iets dat eerst en vooral *mooi* is.
Wat is mooi? In mijn essay APPI heb ik daarover het volgende geschreven:
'Zoals een sneeuwkristal ontstaat, zo kunnen er ook beelden in ons hoofd ontstaan - eenvoudig omdat de onderdelen ervan in elkaar passen, een andere oorzaak heeft het niet. Wat past is goed, want dat blijft zitten en wat niet past gaat voorbij. Goed staat dus tegenover iets dat er niet is. Alles is goed, of zo goed mogelijk.
Als iets in elkaar past, dan is dat meestal nuttig. Je gebruikt iets dat in elkaar past meestal om daarna andere dingen in elkaar te laten passen: daardoor wordt het eerste onmisbaar ten opzichte van het tweede, dat eerste noemen we dan nuttig.
Dit is wat er in ons hoofd gebeurt, als we om ons heen kijken of nadenken over iets, totdat er iets in elkaar past - ongeveer zoals de onderdelen van een kristal in elkaar passen. Intussen is het niet zo dat in ons hoofd, hoe helder het ook is, dingen als kristallen bestaan. Veel eerder lijkt het op bijvoorbeeld overgekookte melk, een harde bruine korst. Ook die korst is iets dat in elkaar past. Anders was hij niet ontstaan.
Mooi is iets dat in elkaar past en dat niet nuttig is.
Mooi is dus de rand van wat goed is. Dit kan worden weergegeven met de volgende figuur:



Dit is een schema van drie op elkaar volgende waarnemingen die, omdat ze op dezelfde plaats zijn terechtgekomen, op elkaar zijn gestapeld.
Als de eerste waarneming een andere was geweest, had het tweede beeld nooit waargenomen kunnen worden en het derde ook niet, dat waren dan andere waarnemingen geweest. Omdat het eerste beeld wel is waargenomen, kon het tweede beeld ook worden waargenomen, want het paste op het eerste. Dit geeft de waarnemer een prettig gevoel. Hij geniet van het tweede beeld. Hij vindt het een mooi beeld.
En dan komt het derde beeld, dat past weer precies op het tweede. Het derde beeld is ook mooi. Het tweede niet meer. Dat is verborgen. Dat zie je niet meer en wat je niet ziet kun je niet mooi vinden.'
Dezelfde definitie laat zien dat wat mooi is ook diepte heeft, want daar komt het uit voort; een andere diepte geeft een andere oppervlakte. Elke diepte heeft zijn structuur, in de vorm van lagen. Je kunt aan de beweging van de oppervlakte zien, hoe diep de lagen liggen en hoe ze zich naar boven toe meedelen, en pas dan is die oppervlakte echt boeiend. Dit geldt voor elk mooi schilderij, en voor alle mooie muziek, en het geldt ook voor elk mooi gedicht, alleen daar treedt, wat onze definities betreft, een complicatie op: in een gedicht heb je te maken met woorden, die liggen aan de oppervlakte (want je kunt ze lezen), maar ook met de betekenis van die woorden en die ligt ook aan de oppervlakte, want je kunt ze begrijpen. Je hebt dus bij literatuur, veel meer dan bij enige andere kunst, een tweeledige oppervlakte, die van de vorm, de afbeelding, en die van de inhoud = de voorstelling die je ervan maakt, *en elk van die oppervlaktes heeft zijn eigen diepte*. Dat verklaart het 'moeilijke' van literatuur.
Er is nog iets. We hebben bij het opzetten van ons modelletje, met die lagen, aangenomen dat de onderste lagen er het eerst waren en dat de bovenste laag pas het laatst ontstaat, zo gebeurt dat namelijk in de werkelijkheid. In de kunst wordt deze volgorde omgekeerd, daar begint men vaak aan de oppervlakte, om vervolgens te proberen hier diepte aan te geven, of op z'n minst een suggestie van diepte. Die suggestie is des te geloofwaardiger, of echter, naarmate die lagen daar in werkelijkheid zo zouden hebben kunnen liggen, dus een afbeelding zijn van het gewone leven.
Kunst is: beginnen met het eindprodukt. Deze constructie verklaart het eenmalige, het worpachtige karakter van iets dat mooi is, en verklaart ook waarom een kunstenaar, in zijn werk, zich nog wel 's wil laten leiden door het toeval. Er is geen kunstenaar die niet ervaren heeft dat zijn mooiste scheppingen hun bestaan te danken hebben aan wat hij op een moment toevallig bij de hand had. Er zijn kunstenaars die van dit toeval hun techniek maken. Er zijn zelfs kunstwerken die geheel en al hun bestaan aan het toeval danken. De meeste van deze werken zul je in de beeldende kunst vinden. In de literatuur is het aantal voorbeelden van toevalskunst veel kleiner. We weten nu hoe dat komt. Je laat het toeval regeren en je kiest uit alle mogelijke oppervlaktes díe oppervlakte die de meeste diepte heeft. In de muziek en de schilderkunst is dat minder een probleem dan in de literatuur waar we, zoals we zagen, te maken hebben met *twee* oppervlaktes. Deze oppervlaktes zijn in elkaar verenigd, maar de respectieve dieptes eronder zijn verschillend. Het is dus erg moeilijk om uit de voorhanden mogelijkheden een keus te maken die bevalt, want het is maar zelden dat beide dieptes tegelijk interessant zijn.
Wat je dus vaak ziet, in de literatuur, als de dichter zich bedient van toeval, is het volgende procédé: hij laat zich in de keuze van zijn woorden leiden door associaties, of invallen. Elk woord is meteen de uiting van twee dieptes, wat de onbegrijpelijkheid bevordert en de suggestie van een gezamenlijke diepte (2 × zo diep) vergroot. Het is op dit principe dat veel 'moderne' of laten we zeggen experimentele literatuur is gebaseerd. Het mag nu duidelijk zijn waarom dit soort literatuur, dat van alle genres het makkelijkste is, - o, paradox! - altijd mislukt: omdat de schrijver blijft vasthouden aan het idee dat de teksten die hij *afzonderlijk* genereert, *samen* iets betekenen...
Hoe vaak heb ik het zelf niet geprobeerd. Een roman schrijven door in een woordenboek te prikken, een gedicht in de vorm van een telstrook, een roman in de vorm van een symfonie, een gedicht in de vorm van zeven zegels, een roman in de vorm van een proefschrift, of leerboek, of seksblaadje, een roman in de vorm van een taart, een roman waarvan de vorm bepaald wordt door een formule, een roman in de vorm van een wedstrijd, een roman in de vorm van een gedicht, een roman in de vorm van een determineertabel, een n-dimensionale roman[18], een roman in *kleur*, een roman in wit... wat de kleur is van papier en een goed begin voor iemand die een roman wil schrijven: een roman die de vorm krijgt van een roman.

18 Mijn droom om daar waar een roman zich vertakt in diverse mogelijkheden, deze ook allemaal te beschrijven, mag dan niet te verwezenlijken zijn - graag zie ik, als ik lees, aan het lineair

verlopende verhaal allerlei zijtakken van mogelijkheden die geen werkelijkheid werden in het verhaal, maar wel beschreven zijn. Zoals je lezen kunt in de determineertabel van het *Vogelboekje* van Thijsse:

132	a. Staart zeer lang, als romp zelve	Kwikstaartje
	b. Staart niet bijzonder lang	133
133	a. Rechte, gele snavel, vederkleed metaal glanzend zwart, met witte en bruine spikkels, poten bruinrood	Spreeuw
	b. Geen spreeuw	134
134	a. Op de vleugels zwart met wit, op de kop een rode vlek	Kleine Specht
	b. Geen specht	135

De eerste uitspraak wordt telkens herroepen, doordat de tweede, daaraan tegengesteld, geldt.

4 Soms, in bepaalde kernpassages, zie je dat de romanschrijver heeft toegegeven aan de verleiding op poëzie over te gaan. Staat er opeens een vers in zijn tekst. Voor de romanschrijver is het eigenlijk een capitulatie, vooral als het vers van hemzelf is. Het uiterste wat je je als romancier kunt toestaan is: tussen de tekst van het proza een terloopse dichtregel; die schiet jou op dat moment te binnen, zonder vermelding van de auteur, maar je zet 'm natuurlijk wel tussen aanhalingstekens, ook als de regel van jezelf is.
Soms gebruik je geen aanhalingstekens: als de regel van jezelf is en het is gewoon proza. In dat geval heb je het hoogste bereikt wat je als romancier bereiken kunt. Je hebt een zwakke bladzij vervangen door een sterke regel. Het gevoel dat je daarbij hebt: alsof je textiel dat dreigt te scheuren met een paar steken bij elkaar trekt.

6. Over middelmatige en geniale schrijvers, twee- en drietrapsraketten

Een middelmatige schrijver herken je altijd daaraan dat je 'm nooit zult kunnen betrappen op feitelijke onjuistheden. Alles klopt altijd, bij een middelmatige schrijver. Als hij beschrijft dat iemand in Amsterdam lijn 25 neemt vanaf het station en hij noemt straten, dan zal het de Vijzelstraat zijn, en de Ferdinand Bol, en beslist niet de Reguliersbreestraat of het Frederiksplein. En zit hij in een Citroën CX 2000, dan vindt de schrijver het leuk, want authentiek, te vermelden dat het dashboard groen verlicht is, en een waarschuwingslampje heeft voor het waterreservoir van de ruitensproeiers en je kunt er zeker van zijn dat het nog waar is ook. Is het een wat introverter type en beschrijft hij zichzelf dan is het eveneens pure eerlijkheid wat de klok slaat. Zijn analyses betreffen de werkelijkheid, ze zijn natuurlijk subtiel, maar altijd rationeel: ze zijn makkelijk te volgen. Een middelmatige schrijver wil, in de eerste plaats, begrepen worden. Een middelmatige schrijver behoort tot het soort schrijvers, die, als ze iets ‘meegemaakt’ hebben dit graag willen vertellen. En als ze fantaseren, hebben ze zich gedocumenteerd, anders schrijven ze niet.[5]

Een echte, goeie schrijver is niet direct het tegengestelde van een middelmatige schrijver. Het tegengestelde van een middelmatige schrijver is de geniale schrijver. Waar de middelmatige schrijver doorgaans al een paar jaartjes meeloopt, lid is van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde e.d., is de geniale schrijver vooral jong. Zijn de pro-

dukten van de middelmatige schrijver hyperbegrijpelijk, de geniale schrijver is vooral: onbegrijpelijk.

De middelmatige schrijver is analyserend, de geniale schrijver werkt vooral synthetiserend: hij bladert in een woordenboek, de woorden die zijn ontvankelijke geest treffen schrijft hij neer en hij noemt het een gedicht. Een middelmatige schrijver schrijft verhalend, of beschouwend, een geniale schrijver schrijft evocerend: wat er nooit was is er opeens door de woorden die hij schrijft; elk woord van een geniale schrijver roept weer iets nieuws op.

Waar de middelmatige schrijver vooral overtollige bladzijden schrijft (als je er maar 10% van leest, begrijp je hem al), heeft de tekst van een geniale schrijver een redundantie van ongeveer nul. Hoe kleiner de redundantie in een tekst, hoe minder mensen in staat zijn deze tekst te begrijpen. Een tekst met een redundantie van nul wordt alleen maar begrepen door de opsteller zelf.

Een echte, goeie schrijver heeft de middelmatige schrijver en de geniale schrijver in zich verenigd, in de loop der jaren. Hij is begonnen, natuurlijk, als geniale schrijver. Wie niet geniaal is, in zijn eigen ogen, als schrijver, vanaf het moment dat hij het eerste woord op papier heeft gezet, moet geen schrijver worden: hij zal het nooit leren. Wie niet als dichter begint wordt nooit een goeie schrijver.

Een goeie schrijver schrijft veel, hij schrijft eigenlijk altijd. Hij begint er al mee in zijn kinderjaren. Op het moment dat hij een geniale schrijver is, in de ogen van zijn omgeving, heeft hij al een koffer vol manuscripten. Als een echte raket laat hij deze ‘eerste trap’ achter zich; die valt terug en wordt vernietigd. Hij bewaart niets, hij gaat hoger. De tweede trap bestaat uit louter middelmatige literatuur, heeft ie allemaal geschreven om zich te oefenen in begrijpelijkheid; hij wil begrepen worden en wel door zoveel mensen als maar mogelijk is. Ook van deze tweede trap die hem opstuwt, maakt hij zich los en hij bewaart daar niets van.

Een goeie schrijver bewaart nooit iets. Wat hij bewaart = datgene wat hij publiceert. De goeie schrijver, eindelijk, zorgt voor een gepast publiek dat hem niet helemaal begrijpt, maar zijn kunsten waardeert.

Eindnoten:

5 Kennis of smaak. Ik weet niet wat ik prefereer. Waar kennis ontbreekt kiezen we voor smaak. Maar waar eenmaal kennis is, laat deze zich niet meer verdrijven. Zo lees ik al jaren in de Nederlandse bellettrie over ‘neonlicht’ waar tl-lampen bedoeld worden. Neonlicht is iets heel anders. Maar 't woord neon heeft een fraaie klank en daarom kiest de schrijver ervoor, maar daarom niet alleen: hij weet niet beter. Zo zijn er talloze voorbeelden. Zelf had ik 't als ik geprofileerde balken op het oog had, altijd over H-balken. Totdat iemand mij vertelde dat men dit I-balken noemt. Ik koos voor de H, omdat de H als letter meer geprofileerd is dan de I, maar van het argument dat de balk wordt geplaatst als een I, omdat hij zó (het verbindende gedeelte verticaal) de meeste draagkracht heeft, heb ik nota genomen: ik schrijf voortaan I-balken. Daarmee verkoos ik de waarheid boven de vorm, hetgeen voor objectieve waarheden een normale gang van zaken is. Voor persoonlijke waarheden geldt dat niet: daar kies je, in je beschrijving, voor de vorm. Een schrijver dient beide preferenties goed uit elkaar te houden. Een sterk vermogen tot onderscheid in dezen maakt een groot deel van zijn kunst uit.

7. Over de noodzaak de ideeën die je hebt in de goede volgorde te krijgen

Het schrijven van een roman, een hele roman, heeft iets van het binnenloodsen van een zeeschip met behulp van een wollen draadje. Laten we aannemen dat er geen in- en uitgaande stroming bestaat, dan begrijpt u wat ik bedoel: het is mogelijk, maar eenvoudig is het niet. Je hebt te maken, als loods, met twee componenten: de wendbaarheid van het schip, en zijn traagheid. Het kan alle kanten op en 't lukt je het de kant op te krijgen die je wilt als je maar lang genoeg trekt, en niet te hard; maar de traagheid van het schip, of zijn massa, stelt je voor het probleem dat je moet kunnen voorzien hoe ver het doorgaat in zijn vaart ook zonder dat je trekt. Soms moet je dus een andere kant op trekken. Soms moet je, als je naar links wilt, naar rechts trekken. Wat je straks wilt, moet je nu ondernemen etc. Manoeuvreren bij het leven.

Dit alles lukt natuurlijk veel beter met een staalkabel, maar dat de aandacht van de lezer voor jouw boek vergeleken kan worden met een staalkabel, is wel erg optimistisch gedacht; het minste en geringste leidt hem af, zo zwak is zijn aandacht voor wat jij geschreven hebt. Voor je het weet legt hij het boek weg, om het nooit weer op te nemen.

Spanning dus. Dat is wat een roman moet hebben. De lezer moet door het boek geboeid zijn, hij moet er aan vast zitten. De voorwaarde is bekend: de man moet in wat hij leest zichzelf herkennen, d.w.z. resoneren met wat hij leest, maar voldoende is dat niet. Hij moet ook met 't lezen wil-

len doorgaan. Goede boeken voldoen aan beide voorwaarden in een soort mengverhouding die op elke bladzij c.q. voor elke zin verschillend zal zijn. Daarover straks meer. In minder goede boeken is weinig zorg besteed aan die mengverhouding, ofwel: de lezer zal telkens maar resoneren, in dichtbundels bijvoorbeeld. Je kunt van een dichtbundel één gedicht heel goed vinden: het fijnste c.q. mooiste gedicht dat je ooit hebt gelezen, zonder dat je de behoefte hebt de andere gedichten ook te lezen. Het boekje heet met recht een *bundel*, een verzameling teksten. Het geeft niet in welke volgorde ze staan. Een voorbeeld van het soort boek waarin alléén maar een goede voortgang verzorgd is, is de detectiveroman. In het begin krijg je een duwtje in de goede richting, in de vorm van een probleem naar de oplossing waarvan je reikhalzend lezend uitkijkt. De oplossing staat pas op de laatste bladzij en zo is de schrijver er tenminste in geslaagd zijn boek uitgelezen te krijgen. In termen van de vergelijking waarmee we dit stukje begonnen: het kanaal is recht, je hoeft aan het begin maar even aan het draadje te trekken, het schip komt vanzelf aan op zijn bestemming, met een min of meer harde dreun die je, om in andere termen te spreken, de ‘kater’ kunt noemen.

De goede mengverhouding heeft de roman - je kunt het nu zelf bedenken - als er op elke bladzij voortgang is, en in elke regel poëzie. Beide componenten zijn in principe één en dezelfde zaak. Wat ik daarmee bedoel, kan ik misschien uitleggen door het te vergelijken met het mechanisme dat de Schotse wiskundige Maxwell ongeveer een eeuw geleden toepaste: men had elektriciteit en men had magnetisme en men wist dat beide met elkaar te maken hadden, elkaar beïnvloedden in hun werking, ja zelfs elkaar voortbrachten. Maar een verklaring had men nooit gevonden, omdat men nog geen antwoord had op de vraag waar deze krachten vandaan kwamen en waaruit ze bestonden. Maxwell vroeg zich niet af waar elektriciteit of magnetisme precies van-

daan kwam, waardoor het werd veroorzaakt, nee, hij ontwikkelde een stelsel vergelijkingen die zowel het ene als het andere verschijnsel beschreven en die lieten zien dat beide uitingen zijn van een en hetzelfde gebeuren. En wat *gebeurde* er dan? Wel, dat werd nu juist door die vergelijkingen beschreven. Het waren differentiaalvergelijkingen waarvan de oplossing sinuskrommen waren, golven dus. Het elektromagnetisme was dus een golfverschijnsel, meer kon Maxwell er ook niet van zeggen. De Duitser Hertz lukte het vijftien jaar later, uitgaande van Maxwells vergelijkingen, die elektromagnetische golven op te wekken. Vraag: waar komt nu het elektromagnetisme vandaan?

Naar analogie hiervan kunnen we zeggen dat een roman een verhaal is dat niet op een andere manier verteld kan worden: dat is het typische van een roman. De inhoud van een roman laat zich niet meedelen anders dan door de woorden waarmee hij geschreven is. De bladzijden van een roman staan dus noodzakelijk ook allemaal in de goede volgorde. Men herinnere zich uit het voorgaande, dat deze bladzijden niet noodzakelijk in die volgorde geschreven zijn. Het poëtische karakter ervan bracht met zich mee dat je tijdens de fabricage van die bladzijden de volgorde ervan niet in de hand hebt. Die volgorde komt later pas, en wordt vastgesteld door de schrijver die als eerste zijn eigen schrijfsels leest. Het mechanisme dat 'm daarbij helpt is te vergelijken met het mechanisme dat de loods zou moeten toepassen als hij eerst alle manoeuvres had uitgevoerd en pas daarna zich de taak stelde deze in de juiste volgorde te plaatsen. De man zou daarbij op de volgende vraag een antwoord moeten kunnen geven: gegeven deze beweging, door welke beweging moet zij worden voorafgegaan en door welke gevolgd? Die vraag stelt hij voor elk van de bewegingen. Het antwoord daarop vergt een gigantisch aantal differentiaalvergelijkingen, die hij nooit kan oplossen. Gelukkig echter voor de man is het kanaal waardoor hij zijn schip moet

loodsen nog helemaal niet gedefinieerd. Het kanaal neemt de vorm aan die door de volgorde der bewegingen wordt gedicteerd.

In termen van de romanschrijver: het is de kunst om uit alle mogelijke volgorden de beste, of laten we zeggen: de mooiste te kiezen.

8. Over het gebruik van flashbacks en flashforwards. Over de nesten waarin de schrijver zich werken kan

We hebben gezien (7) dat de bladzijden van een roman niet noodzakelijk geschreven worden in de volgorde waarin je ze leest en dat, als het goed is, zo'n roman eigenlijk uit een reeks losse, *geïnspireerde* stukjes bestaat. Die stukjes zijn verhalend, bespiegelend, verwijzend, samenvattend en laten zich door wat ze meedelen, maar ook door hun toon, ordenen. Het schrijven van een roman heeft soms iets weg van het componeren van een muziekstuk. Luisterend naar zeg maar een symfonie leer je hoe je romans in elkaar moet zetten - tenminste wat de toon betreft.

Het verhaal zelf volgt andere wetten: in een verhaal is er, voortdurend, een eerder en een later. Waar de stukjes niet tijdgebonden zijn, moet je zorgen dat ze plaatsgebonden zijn en de plaats aan de tijd binden: met andere woorden, je moet de hoofdpersoon van je roman alsmaar op reis laten zijn, dat bevordert de samenhang. Dat verklaart ook dat in veel romans gereisd wordt. Het verklaart ook waarom de lezer de bladzijden leest in de volgorde waarin ze staan afgedrukt. De hoofdpersoon volgt een bepaald traject. Het verklaart ook het gebruik van de z.g. flashbacks.

Er zijn twee soorten flashbacks:

- de verklarende flashback, verklaart de tot dan toe onbegrepen handelingen van de personages.
- de roddelende flashback, geeft de desbetreffende personages een ‘verleden’.

Een flashback is, begrijpen we, een flitsend terugkomen op wat je al verteld hebt in andere woorden, desnoods grijp je terug met dezelfde woorden.

Weinig mensen beseffen dat een boek ook z'n flashforwards heeft, aankondigers van wat er nog komt. In de muziek zijn daarvan vele en fantastische voorbeelden te beluisteren, in de literatuur zijn ze minder goed waar te nemen, maar ze zijn er altijd en effectief zijn ze ook: anders zou je niet doorlezen.

Er zijn twee varianten van de ‘flash’ die de slechte romanschrijver kenmerken:

(1) de lange flashback. De schrijver is halverwege, hij heeft de eerste helft van zijn boek ‘af’, en dan ontdekt hij dat hij iets vergeten heeft te vertellen. Hij vertelt het nú, om eenvoudige reden dat hij nú pas op het idee komt. (Een goeie flashback is niet langer dan twee of drie regels.)

(2) de flashforward die gevolgd wordt door zijn bevestiging. Kenmerkt de echte beginner: ‘... vatte hij het plan op naar Rome te gaan en daar zijn aandelen te verkopen’. En dan, een paar bladzijden verder, aangekomen in Rome, verkoopt hij zijn aandelen inderdaad. Aanwijzing voor een beginnend auteur: gebruik zulke flashforwards en maak van de gelegenheid gebruik deze even later te *ontkennen*.

Een goede schrijver gebruikt weinig flashbacks en zeker niet om vage en onbegrepen gedeelten uit zijn roman, de nesten waarin hij zich heeft gewerkt, te verklaren, dat moet je nooit doen. Laat die nesten zichzelf verklaren. Laat elk nest een verklaring zijn van de omgeving waarin het gebouwd is. Laat elke regel, zonder omgeving, onbegrijpelijk zijn.

En nu weten we ook wat 's schrijvers drift inhoudt, elke keer als hij zijn pen op papier brengt: de regel te schrijven waarmee het hele boek wordt verklaard, of samengevat. Dat doet ie elke dag opnieuw. Het wordt steeds moeilijker natuurlijk, steeds overbodiger en op een dag is hij klaar.

9. Over het autobiografische in een roman. Over goedgelovige lezers die slechte verhalen lezen. Over echtheid

Meer dan een schilderij, dat gebruik maakt van ruimtelijke ordening, of een opera, symfonie of zelfs een tragedie, die een simultane voortgang van verschillende gebeurtenissen verzorgt, ben je met een roman in staat een bepaalde geschiedenis *lineair* op te zetten. In (7) en (8) heb ik verteld hoe je met zo'n roman een reis kunt beschrijven, in het bijzonder een zgn. levensreis. Dit is van alle genoemde genres het gemakkelijkste en als de schrijver daarbij zijn eigen levensreis onder handen neemt, zijn we aangeland bij het autobiografische genre. Van alle genoemde kunstvormen leent alleen de roman zich tot het uitbeelden van het leven van de kunstenaar zelf.

Is dit zo? En omgekeerd, gegeven een roman, in hoeverre, op welke plaatsen komt het verhaal overeen met wat de schrijver zelf beleefd heeft? Of heeft ie, via al die kunstgrepen, het meeste toch maar verzonnen?

Deze vragen hebben altijd een sensationeel karakter en de antwoorden erop nog meer. Ons interesseert op deze plaats alleen maar het technische aspect ervan en u zult zien dat de vraag waar het verhaal autobiografisch is en hoe je dat weten kunt, zich heel goed laat beantwoorden, *ook al ken je de schrijver niet*.

De sleutel tot dit antwoord ligt dus bij de lezer. Nu zal in het algemeen een lezer zich nauwelijks interesseren voor de schrijver van het boek. Hij heeft dat boek gekocht of geleend,

en zoals je op zijn tijd graag naar droevige muziek luistert, of een angstwekkende film bekijkt: in de veilige zekerheid dat het jezelf goed gaat - zo wil je, als je leest, wel 's genieten van andermans ellende, i.c. de ellende van de man over wie je leest. Menig lezer ook verlangt ernaar dingen te lezen die hij zelf niet zo zou durven zeggen, of zelfs niet durft te beleven, maar wel zou willen beleven. Tussen lezer en boek bestaat een los-vaste verbinding, een tweeaderig snoer zou je kunnen zeggen, van verlangen (+) en vrees (-), om alle mogelijke leesgevoelens maar 's tussen deze twee polen op te hangen. De schrijver weet hier wel weg mee. Hij heeft, tijdens het schrijven van het boek, net zo goed zijn verlangen en zijn vrees. Maar hij wordt gedreven door nog een derde kracht: de noodzaak om het verhaal dat hij zit te verzinnen, geloofwaardig te maken.

Nu is het niet moeilijk een lezer met sterke verlangens te lokken met een verhaal en dat verhaal mag best slecht geschreven zijn. Goedgelovige lezers lezen slechte verhalen.

Minder goedgelovige lezers lezen helemaal geen verhalen en als ze een verhaal lezen, stellen ze daaraan bijzondere eisen. Ze lezen goede schrijvers. Wat is het verschil? De motieven van de goede schrijver zijn dezelfde als die van de slechte schrijver: de aandacht van zijn publiek te boeien. Het is het publiek dat het niveau van de schrijver bepaalt.

Het beste publiek is het publiek dat weet dat alles wat op papier staat gelogen is. De schrijver die daar geen rekening mee houdt, levert in het algemeen onwaarachtige, onechte produkten af. De schrijver die daar wél rekening mee houdt, zal in zijn verhaal een doek inbouwen dat hij kan laten zakken op zijn tijd - dat doek is eigenlijk het enige echte in zijn boek. Een roman met een doek, of hoe je dit buitenge-beurlijke attribuut ook wilt noemen, is een echte roman. Om een echte roman te schrijven is het nodig dat de schrijver zijn eigen echtheid inbrengt. Waar de schrijver zijn eigen echtheid inbrengt, kun je het verhaal autobiografisch noemen.[6]

Een goede roman is autobiografisch. Niet door de gebeurtenissen die erin beschreven worden, maar als verslag van de gedachten c.q. de pret die de schrijver tijdens het schrijven zelf heeft gehad.

Eindnoten:

6 Niet iedere lezer is gesteld op 's schrijvers aanwezigheid in een boek. Er zijn nog altijd heel wat lezers die, met de beroemde Flaubert, vinden dat de schrijver geheel onzichtbaar moet zijn, in zijn boek. Even beroemde schrijvers als Dickens en Nabokov geven niettemin schitterende tegenvoorbeelden te zien: Dickens aan het begin van zijn vertelling ‘George Silvermans verklaring’, Nabokov aan het begin van *Wanhoop*. In beide gevallen lees je, open en bloot, hoeveel moeite het de schrijver kostte om op gang te komen - zogenaamd.

10. Over schitterende beelden en niet schitterende clichés, bijzondere en algemene, resp. zwakke en sterke verhalen

Een schrijver kan een slecht verteller zijn, een slecht stilist, slordig, hij kan spelfouten maken, maar het ergste wat je een schrijver kunt aanwrijven is dat hij, in zijn beelden, gebruik maakt van clichés. Beelden die anderen, voor hem, ook al gebruikt hebben.

Onbewust vinden we dat dát nu juist de echte schrijver kenmerkt: een vermogen om nieuwe beelden te vinden. Niet op elke bladzij hoeft een beeld te staan, maar als hij een beeld gebruikt, moet het nieuw zijn. De vraag is: zou hij wel een beeld mogen gebruiken dat nog niet zo vaak eerder gebruikt is? Of moet een beeld, nadat het gebruikt is, worden weggegooid?

Zeker is dat, als je een prachtige vergelijking leest, je daar op een plezierige manier door wordt verrast; en dat je het niet accepteert dat je die vergelijking even later wéér tegenkomt, niet bij dezelfde schrijver, en ook niet bij een andere schrijver, tenzij geciteerd. Dat komt natuurlijk omdat je niet twee keer door hetzelfde verrast kunt worden - zou je zeggen. Toch lees je die vergelijking die je zo prachtig vond graag over en je geniet er elke keer weer van, soms wel in toenemende mate, *zonder nog verrast te worden*. Het is, op een of andere manier, een kitteling des geestes. Der geesten. Het wordt doorverteld, doorgegeven. Toch willen we per se dat het beeld eenmalig is. Er schijnt een soort octrooirecht voor te gelden.[7]

Sommige originele vergelijkingen zijn het embargo óp vermenigvuldiging ontkomen en genieten al vele jaren zo'n algemene bekendheid dat de auteur ervan al helemaal niet meer bekend is: regen als pijpestelen, inktzwarte nachten, bomen of masten die afknappen als lucifershoutjes, ogen als theeschoteltjes, een kop als vuur enz. Allemaal vergelijkingen die door ieder op z'n tijd gebruikt worden, maar de schrijver ervan nu juist tot een schrijver van clichés stempelen.

Edward de Bono omschrijft in zijn *Mechanism of Mind* het cliché als: iets dat aan elkaar hangt. Een ingeslepen spoor in het denken, waar het ene woord als een wagon aan het andere hangt, het ene neemt het andere mee. Wie clichés gebruikt, gebruikt woorden-in-reeksen en dat het clichés zijn merkt hij niet eens; het is, door de snelheid van het verhaal, eigenlijk één woord.

Iemand die clichés gebruikt, denkt niet aan de woorden die hij schrijft, maar aan het verhaal dat hij vertelt: iets *bijzonders*. Een schrijver die clichés gebruikt is doorgaans een schrijver van sterke verhalen. Als die sterke verhalen boeiend zijn, waarom zou je hem dan niet een goeie schrijver vinden. Een woordkunstenaar is hij natuurlijk niet, hij is geen literair schrijver.

Er zijn ook schrijvers die niet zoveel bijzonders te vertellen hebben. Ze vertellen, zou je kunnen zeggen, met verwijzing naar het bovenstaande, een zwak verhaal. Daarmee bedoel ik: een geschiedenis die iedereen beleefd zou kunnen hebben. In een sterk verhaal worden je dingen verteld die je zelf nooit beleeft, maar in een zwak verhaal herken je je eigen leven. Een zwak verhaal is niet een bijzonder, maar een *algemeen verhaal*.[8]

Nu zijn er schrijvers die de fout begaan een algemeen verhaal in algemene bewoordingen te vertellen. Ze denken dat dit literair is, en dat is het misschien ook wel, maar interessant is het niet, er is niks aan. Nee, een algemeen ver-

haal zal in bijzondere termen gesteld moeten zijn. Wat nu die bijzondere termen zijn, daar hebben we het a) al over gehad: die nieuwe vergelijkingen die, hoe nieuw ook, iedereen meteen herkent, dat is de grap en b) nog niet over gehad: over de mogelijkheid het clichématige gebruik van woorden nog verder terug te dringen: door een bepaald woord los te koppelen van zijn betekenis. Het woordje ‘afstand’ bijvoorbeeld zou nog wel 's iets heel anders dan afstand kunnen betekenen. Maar dat is hogere woordkunst. Behandelen we in de volgende paragraaf.

Eindnoten:

7 Nogmaals: mag je een originele vergelijking stelen? Alleen als je haar optekent uit de mond van een ander d.w.z. als je *als eerste* haar publiceert. Gevestigde schrijvers hebben daardoor een voorsprong op schrijvers die nog nooit gepubliceerd hebben. De laatste herken je daaraan dat ze van het manuscript dat ze naar de uitgever sturen elk vel bestempeld hebben met het woord COPYRIGHT + hun naam. Dit is niet verstandig, want daarmee geven ze aan dat ze verwachten dat ook dit werk niet zal worden gepubliceerd.

8 Algemeen vs. bijzonder. Sterk vs. zwak. Er is, voor deze onderscheidingen, een treffend analogon in de natuurkunde. We stellen ons deze discipline altijd voor als één machtig, coherent en zelfs consistent bouwwerk. Het is in onze ogen van alle geestelijke bouwwerken zelfs het mooiste en het duurzaamste - maar tot de gedurige voltooiing ervan hebben niettemin twee nogal verschillende denktradities bijgedragen, die je de ‘experimenterende’ en de ‘wiskundige’ kunt noemen. In de experimenterende traditie wordt de natuur in een toestand gebracht waarin deze normaal niet verkeert, omdat men denkt dat de natuur, onder extreme condities bestudeerd, iets van haar geheime structuren en eigenschappen zal prijsgeven. In de wiskundige traditie daarentegen worden van de natuur de meest gewone eigenschappen bestudeerd - niet om die eigenschappen, maar om er een nieuwe vorm aan te kunnen geven.
In de literatuur gebeurt iets soortgelijks: je hebt auteurs die experimenteren en die buitengewone toestanden beschrijven, ze doen dat meestal in gewone termen, en je hebt auteurs die gewone toestanden beschrijven en dat doen in buitengewone termen. Van de eerste soort is, ten onzent, W.F. Hermans een goed voorbeeld: een beschrijver van oorlogstoestanden: omdat pas deze extreme omstandigheden de mens tonen in zijn ‘ware’ gedaante, en van de tweede soort schrijver zou je Gerard Reve het prototype kunnen noemen: beschrijver van alledaagse toestanden, alleen gesteld in bijzondere termen die dan vnl. een expressie zijn van de niet alledaagse aard van de schrijver.

11. Over klutsen en over het woordje ‘niet’

Een ambitie die je als schrijver zeker moet koesteren is: de visie die je hebt, op een bepaalde zaak, opdringen aan je lezer. Je doet dat natuurlijk op een plezierige, onderhoudende manier, je zorgt ervoor dat het genoegen dat je zelf aan deze transfer beleeft wederzijds is. Meestal ben je daartoe, als schrijver, niet meer dan een clown en in de ogen van hen wier visie je bestrijdt nog minder dan een nar, dus veel kan het niet voorstellen, die ambitie van jou. Daarom zal het van alle ambities die je koestert de geringste zijn en in dienst staan van een veel sterker streven: de woorden de betekenis te geven die de omringende tekst oftewel context er aan geeft, hoezeer ook de gangbare betekenis daardoor geweld wordt aangedaan.

De gangbare betekenis van een woord is het resultaat van alle contexten waarin het ooit verschenen is en de opdracht die de schrijver zich stelt, in zijn kwaliteit van woordkunstenaar en peinzer, is nieuwe contexten te schrijven en zodanig sterke contexten dat een woord, na zijn boek, iets anders betekent dan voordat zijn boek verscheen.

Keihard. In de praktijk valt het echter wel mee. Voor abstracte woorden is het al heel gemakkelijk. Iedereen kan een verhandeling schrijven zodanig dat een bepaald begrip geladen wordt met een nieuwe betekenis.[9] Voor concrete woorden, die een aanwijsbare betekenis hebben, ligt het wat moeilijker. Wat je aanwijst is al zo vaak aangewezen, de zichtbare wereld is al zo vaak gezien. De schrijver schrijft en wat hij beschrijft is zijn innerlijk, maar hij doet dat

m.b.v. de dingen om zich heen. De woorden ervoor en de context die hij gebruikt zullen wel uitmaken of het hem inderdaad gelukt is iets aan te wijzen dat nieuw is.

Een paar voorbeelden. Een voorbeeld met een concreet woord en een voorbeeld met een abstract woord. Het concrete woord dat ik aan u voorleg is het aardige, beeldende woord ‘klutsen’. Je klutst eieren, en je hebt wasmachines met klutsvleugels die het wasgoed binnenste buiten keren: je verbindt het woord klutsen met vloeistof en met vaste stoffen, maar de derde aggregatietoestand, de gasvormige, daartoe strekt het begrip klutsen zich niet uit, volgens ons. Totdat we bij Vestdijk (in *De redding van Fré Bolderhey* meende ik, maar ik heb het er niet in kunnen terugvinden) lezen over een oom die zijn neefje nawuift: ‘wuiven kon je het niet noemen, het was meer een soort klutsen van de lucht’. Grappig. Waarom, omdat je nooit lucht klutst en hier wel, dat is wat ik bedoel met context. Verder dan tot deze context echter strekt zich de betekenisvermeerdering niet uit, dat dóét een behoorlijke vergelijking ook niet.

Nu het voorbeeld met het abstracte woord. Het meest abstracte woord dat er is in de wereld: het woordje ‘niet’. ‘Niet’ wordt gebruikt, altijd, in een context waarvan je de betekenis, per definitie, niet kunt aanwijzen. Zo'n context kan dus makkelijk allerlei en verschillende betekenissen hebben, vooral contexten die zelf al het woordje ‘niet’ bevatten. Twee keer ‘niet’ dus. Betekent dat je eigenlijk ‘ja’ bedoelt. Wordt vaak gebruikt ter samenstelling van contexten met een aanwijsbare, bekende betekenis - om die betekenis, zou je kunnen zeggen, een tikje anders af te stellen. Als je niet precies wilt zeggen wat je bedoelt, doe je dat. Vibreren bij het vioolspelen, daar kun je het mee vergelijken. Wie niet vibreert kan niet vioolspelen, en wie niet vaak genoeg het woordje ‘niet’ gebruikt, in zijn romans, is geen goede schrijver. (Ik heb een paar proeven genomen: 't klopt, maar hel omgekeerde geldt niet: veel slechte schrij-

vers kennen het foefje maar al te goed.)

Tenslotte. Het kan je gebeuren, als schrijver, dat je een woord gebruikt in een betekenis die verder niemand gebruikt - *zonder dat je dit weet*. Hoe zou je dat moeten weten? Je gebruikt het woord. In die context, in alle argeloosheid en met al het effect van dien. Je hebt kans dat je die zin, die dat woord zo bijzonder maakt, over een aantal jaren terugvindt in Van Dale met vermelding van je naam. Overkomt je alleen als je daartoe geen enkele ambitie hebt.

Eindnoten:

9 Je schrijft ‘a’ (abstract woord) en je vertelt vervolgens wat je onder ‘a’ verstaat, een veel gebruikte methode die meestal niet overtuigt. Je doet het dus slimmer en implicieter: je lanceert het abstracte begrip in een context die vertrouwd is en dan ga je schuiven, net zo lang tot het begrip niet meer vertrouwd is, maar dan heb je je lezer al overtuigd. Een beproefde methode die veel gebruikt wordt is deze: de schrijver speelt twee abstracte woorden tegen elkaar uit en hij probeert de lezer te laten geloven dat daarmee iets nieuws beweerd is: ‘niet a, maar b’, en a staat dan voor een idee dat ons zeer vertrouwd is: het wordt je nog 's uitgelegd, zó goed dat je denkt van ja, zo is het, maar zo is het dus niet, want b. Wordt je ook uitgelegd. Het gezag dat alleen al van deze vorm uitgaat kan sommige schrijvers ertoe brengen de noodzakelijke uitleg achterwege te laten. Zij zetten blote abstracta tegenover elkaar met een stelligheid die alleen maar komisch is: er wordt helemaal niets beweerd. Een fraaie opmerking hierover vond ik in *Power & Progress*, van de Amerikaanse socioloog Bierstedt: ‘One Frenchman, for example, can say that America has a civilization, but no culture, another that America has a culture, but no civilization and both mean exactly the same thing.’ Beide Fransen zijn verenigd, dacht ik toen, misschien wel in exactly the same person of Roland Barthes, onze Europese kampioen in nietszeggendheid.

12. Over evocatie van nieuwe gevoelens. Over het nut dat je daarbij van ervaring hebt

In de vorige paragraaf hebben we gezien hoe een bepaald woord door een ongewone context een betekenis kan krijgen die het voordien niet had. Hogere woordkunst heb ik het genoemd en ik heb me laten verleiden tot het geven van een paar voorbeelden, zodat ik niet meer toekwam aan de behandeling van het begrip waar het me eigenlijk om begonnen was: de evocatie. Een schrijver evoceert, hij roept een bepaald gevoel op dat nog niet eerder is gevoeld en derhalve waarschijnlijk ook niet bestond. Na een geslaagde evocatie bestaat dat gevoel wél en van alle gevoelens die er zijn, kun je zeggen dat het geëvoceerde gevoel het best omschreven wordt door de woorden waarmee het zojuist is opgeroepen. Het is hier waar de literatuur zich manifesteert in haar zuiverste vorm, en in haar zuiverste inhoud: het is hier waar deze vorm en inhoud één zijn.

Wanneer is een evocatie geslaagd?

Guépin heeft 's, een aantal jaren terug, uitvoerig laten zien dat je geen zin kunt bedenken die onzin is. Probeer het maar, prik maar in het woordenboek en stel je zin maar samen. Sterker: elke zin kan alles betekenen: ‘het vermogen van de mens om in iets iets anders te herkennen is onbeperkt’.

Dit is zo. Bijgevolg kan iedereen een regel schrijven die iets nieuws betekent, en iedereen kan een regel schrijven die een nieuw gevoel oproept en zo kan iedereen de bewering volhouden een literator te zijn. Ook dit is zo. De gewone

man die bij het zien van ‘moderne’ poëzie zich verontwaardigd voelt en roept dat ie ‘dat ook wel kan’, heeft in principe gelijk. In de praktijk echter niet, want hij doet het niet. Hij schrijft niet. In de praktijk is alleen hij een dichter die ook inderdaad gedichten schrijft, en ze daarna publiceert.

Elke dichter vindt zichzelf een goeie dichter. Toch geven al die dichters mij gelijk als ik zeg dat er heel wat slechte dichters zijn.

Een slechte dichter laat met elke regel zien dat hij evocatief is. Beginnende dichters doen dat vaak. Een goede, ervaren dichter beseft veel beter dat hij zich met zijn gedicht richt tot mensen die van niets weten en dat, als hij gevoelens bij zichzelf evoceert, de kans groot is dat hij niet wordt verstaan. Het grootste gedeelte van zijn gedicht zal daarom zijn: inleiding, zetting, klankkast, redundantie. Hij richt zich tot zijn publiek in termen die begrijpelijk zijn; veel van zijn regels zijn juist niet evocatief. Een goed gedicht bevat meestal maar twee of drie evocaties.

Kan de psychologie een nieuw gevoel ontdekken, zo vraagt J. van Heerden zich af in een gelijknamig essay. Het antwoord dat hij na enig nadenken geeft, is ontkennend: de psychologie kan dit niet, en wil dit ook niet. Van Heerden wil het eigenlijk wel, en wij natuurlijk ook, en aan het eind biedt hij ons een troostrijk perspectief: als je maar genoeg meemaakt, zul je nog genoeg nieuwe gevoelens ervaren, want ‘men kent gevoelens uit ervaring’. En zo zal er een gevoel zijn dat nog niemand ooit eerder heeft gehad. Hoe dit gevoel genoemd moet worden? Hij stelt, heel aardig, voor dat het, naar analogie van de gewoonte in de scheikunde, de naam krijgt van de ontdekker.

Het is bekend dat onze gevoelens niets anders zijn dan gewaarwordingen van eigen chemische reacties. Sommige reacties hebben wij nog nooit ervaren. De kunst van de schrijver nu bestaat hierin, voor zo'n nieuwe reactie een oud woord te vinden. En we zien nu ook waarom hij daar-

toe zoveel schrijven moet: om de lezer van de nodige ervaring te voorzien.

13. Over de weg van Le Bacarès naar Perpignan

Schrijvers wier werk daartoe aanleiding geeft wordt vaak de vraag gesteld of wat men heeft gelezen ook echt gebeurd is.

Een eenduidig antwoord is niet te geven. Wel wijst de vraag erop dat het gaat om een verhaal dat, kennelijk, gebeurd had kúnnen zijn. Moge de geschiedenis dan niet hebben plaats gevonden, ze heeft toch een zekere waarschijnlijkheid, of geloofwaardigheid - en dat is precies het criterium waaraan men een verhaal op kwaliteit kan toetsen.

Het is niet het enige criterium, en ook niet het eenvoudigste. Je kunt een verhaal geloofwaardig maken door het te plaatsen tegen een herkenbare achtergrond: Amsterdam, of Parijs, inclusief de Eiffeltoren en andere attributen die de geloofwaardigheid sterk verhogen, in eerste instantie. Dat kan in tweede instantie, waar de personen zelf ten tonele worden gevoerd en aan het spreken slaan, nog wel 's tegenvallen. Het is best mogelijk dat bijvoorbeeld een sprookje, dat speelt in ‘een niet met name genoemd land’, waar elfen, reuzen en sprekende dieren wonen, het in geloofwaardigheid tenslotte royaal wint, wat betekent dat een verhaal geloofwaardig kan zijn zonder dat in het in dié termen ooit echt kan zijn gebeurd.

Wat houdt dan de waarde van genoemde waarschijnlijkheid in? Hermans geeft er, in zijn bekende essay *Experimentele romans*, een antwoord op: ‘Een roman verkrijgt waarschijnlijkheid door gebeurtenissen en personen te rangschikken in een verband.’ Met dat verband bedoelt hij een

ordening. Niet een ordening zoals je die objectief kunt waarnemen, of vaststellen, maar een ordening zoals die zich manifesteert op het moment dat het verhaal geschreven wordt - in 's schrijvers hoofd: ‘Niet de werkelijkheid die beschreven wordt is van het grootste belang, maar de beschrijver. Het is namelijk een eigenaardigheid van de mens dat hij de chaotische werkelijkheid die hem omringt, toch beschrijven moet. Hij beschrijft hem alsof hij geordend was. Hij wil er een orde in leggen. Misschien weet hij dit, weet hij dat het zijn hoogst persoonlijke orde is die hij erin legt, maar hij kan het niet laten.’

Dit zijn gouden woorden. De vraag is alleen hoe we ons die orde, of dat verband, in het algemeen moeten voorstellen. Laten we, om die vraag te beantwoorden, aannemen dat het verhaal elementen bevat die echt zijn gebeurd én elementen die ‘zijn ontsproten aan de fantasie van de schrijver’. Wat de man niet echt heeft beleefd, dat stelt hij zich maar voor, door zich in die historie in te leven, als een toneelspeler. Werkelijkheid en fantasie - men zal het beamen. Maar wat men niet weet en zelfs de schrijver heeft het niet altijd door, is *dat werkelijkheid en fantasie zich vaak manifesteren in één en dezelfde zin. Dan is dat verband dus die zin zelf*.

Je kunt het vergelijken met de manier waarop je, door elektrische stroompjes door een draad te laten lopen, soortgelijke stroompjes *opwekt* in een draad die daaraan evenwijdig loopt. Bijvoorbeeld: je bent een keer, lopend van Landsmeer naar Ilpendam, erg gelukkig geweest. Dat kun je beschrijven omdat je het beleefd hebt. Maar als je op het moment van schrijven je niet opnieuw inleeft in dat gevoel, komt het niet op papier terecht en dan gelooft de lezer je niet en heb je het niet goed beschreven. Als je daarentegen schrijft dat je, lopend van Le Bacarès naar Perpignan, met het zicht op de besneeuwde Pyreneeën, erg gelukkig geweest bent, wat dus niet waar is, want je bent er nooit geweest, dan dwing je jezelf daarmee je in het beoogde ge-

luksgevoel in te leven. Dat is niet moeilijk, want het gevoel is niet nieuw, het was alleen ergens anders.

Zo bestaat elke roman, als een goede lijm die de lezer aan het boek bindt, uit twee componenten: waarheid en verdichtsel.[10] Een verhaal wordt door deze twee gedurige componenten opgespannen als een vlechtwerk, als een brug. Het moet sterk zijn, er moet iemand op kunnen staan, je moet naar de overkant kunnen lopen zonder dat het breekt. De structuur ervan zou je kunnen vergelijken met die van een weefsel: schering en inslag, en soms is de schering waarheid en soms de inslag, en het verdichtsel staat er loodrecht op.

Eindnoten:

10 Waarheid en verdichtsel. Te vertalen in: feiten en samenhang. En nu zijn we er. Het is de samenhang in een roman die er juist het verdichtsel van uitmaakt. In het werkelijke leven hangen feiten nooit samen.
Een roman kun je opvatten als een organisatie: de zinnen houden verband met elkaar. Niet elke zin houdt verband met alle andere zinnen, maar er is geen zin die niet op een of andere wijze in verband kan worden gebracht met een andere zin; geen zin staat alleen.
Niet alle zinnen zijn even belangrijk. Sommige zinnen hebben een sleutelpositie van waaruit ze andere zinnen betekenis geven. Een roman kun je dus opvatten als een hiërarchisch geordende organisatie: sommige zinnen zijn belangrijker dan andere, de belangrijkste zinnen zijn die welke vertellen waar het boek over gaat = de essentie van het boek bevatten. Lang niet elke zin bevat de essentie van een roman, maar elke zin heeft een functie.
Een hiërarchisch geordende roman kan ogenschijnlijk nogal ordeloos in elkaar zitten, de orde bestaat in die hiërarchie. In romans met een zwakke hiërarchische binding manifesteert de orde zich meestal in een lopend verhaal, daar is de orde verzorgd door de vólgorde der gebeurtenissen. Dit is een gemakkelijk genre en dat is de reden dat veel schrijvers schrijvers van verhalen zijn. Een hogere orde voor het leven kennen ze niet.

14. Over het nut van neuroses, het genezen van neuroses en het onnut van genezen neuroses

Van een schrijver met een haartje aan zijn pen zullen alle letters die hij ermee schrijft, in zijn manuscript, de sporen van dat haartje vertonen. Een typmachine waarvan bijvoorbeeld de e wat hoog uitvalt, zal een tekst leveren waarvan alle e's hoger staan. Van een produktiemechanisme dat een afwijking heeft, zullen alle produkten een afwijking vertonen, dezelfde afwijking, en als die produkten niet gelijk zijn, bijvoorbeeld de zinnen van een boek, dan zullen ze een wat genoemd wordt, *systematische* afwijking laten zien.

Een schrijver die systematisch afwijkt van de gangbare schrijftaal geeft aan alles wat hij schrijft zijn stempel mee. Dat stempel noemen we: zijn stijl. Een schrijver wiens ideeen systematisch afwijken van de gangbare ideeën - zo'n afwijking noemen we: zijn neurose.

Een schrijver die er prijs op stelt zich te onderscheiden van zijn collega's, moet een stijl hebben, en een neurose. Een en ander houdt met elkaar verband natuurlijk, maar hoe dat verband eruit ziet, weet niet iedereen.

De constructie is eenvoudig. In de vorige paragraaf werd uitgelegd dat een schrijver, als hij een bepaalde geschiedenis beschrijft, zich in die geschiedenis moet inleven en dat 'm dat alleen lukt als hij een soortgelijke geschiedenis zelf al 's eerder beleefd heeft. Ik vergeleek beide activiteiten, beleving en inleving, de invloed die ze op elkaar uitoefenen, met het inductiebegrip uit de elektriciteitsleer: de ene stroom wekt, door te beginnen, of te stoppen, de andere op. Het zijn ver-

schillende stromen die door verschillende, niet met elkaar verbonden gebieden gaan.

Je kunt deze constructie op alle mogelijke gevoelens toepassen; vreugd en leed, gevoelens die iedereen kent en makkelijk door beschrijvingen kunnen worden opgeroepen. Maar hier (14) hebben we het over neuroses, d.w.z. uitsluitend over leed, en bovendien leed dat niet iedereen kent. En het is ook nog 's leed dat verborgen is, dat is n.l. het kenmerk van een neurose. Het wordt bedekt gehouden door een laagje lust en het is deze lust die de schrijver aan het schrijven houdt. De neurotische schrijver zou je je kunnen voorstellen als een wandelaar met één slecht been en één goed been. De neurotische schrijver herken je daaraan dat hij altijd maar wat in de rondte draait, hij schrijft steeds maar over hetzelfde. Hijzelf ziet dit niet. Hij denkt dat hij vooruit gaat. Hij maakt zelfs vorderingen op zijn manier.

Er zijn schrijvers die geen neuroses hebben. Het aanvankelijk neurotische leed is bij hen op een gezonde manier allang vervangen door het gewone, alledaagse leed, het leed van iedereen. Het zijn schrijvers die, omdat iedereen weet waar ze het over hebben, makkelijk woorden als wanhoop, verdriet enz. uit de pen laten vloeien, zonder zich daarvoor te schamen. Ze beschrijven immers gevoelens die iedereen wel heeft. Ze worden, in hun schriftuur, uitstekend verstaan. Hun afwijking echter hebben ze verspeeld; originaliteit is niet hun sterkste kant.

Er is nog een derde groep schrijvers. Schrijvers die in principe tot groep 1 behoren, schrijvers dus die gestuurd worden door hun afwijking, maar die alles in het werk stellen een schrijver van groep 2 te worden, een schrijver zonder afwijkingen. Het is het soort schrijver die zichzelf genezen wil; zijn werk is een analyse van zichzelf hetwelk een analyse van zijn onmiddellijke omgeving inhoudt. Nu is dat voor een vreemde lezer niet bepaald interessant, dus de kunst zal erin bestaan dat hij, de schrijver, zijn bevindin-

gen *vertaalt*, zodat de lezer hem begrijpt en hij zelf zich niet hoeft te schamen. Dat doet hij dan ook niet. Integendeel, meestal heeft hij, net als de schrijver van groep 1, met zijn eigenaardige conclusies de lachers op z'n hand.

15. Over de gesloten en de cyclische roman. Over stilstand, het middelpunt van de roman en over afzwaaiers

Sommige romans beginnen bij het eind. De eerste bladzij bevat een beschrijving van de afloop van het verhaal. Compositorisch geldt zo'n aanpak als sterk: het verhaal begint met de essentie, de lezer is er meteen bij betrokken en het eind van het boek zal opnieuw deze essentie bevatten, zij het in een andere zetting.

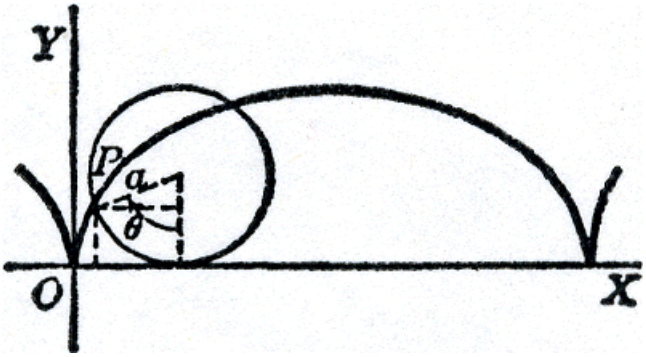
Een fraaie variant van deze *gesloten* opzet levert de roman die, rechtlijnig in de tijd, eindigt zoals hij begonnen is, de *cyclische* roman, die op deze manier wil aangeven dat er eigenlijk niets gebeurd is. Er is natuurlijk wél wat gebeurd en alleen als de geschiedenis overtuigend verteld is, kun je je als schrijver veroorloven dit te ontkennen, daarom is het zo'n sterke figuur. Wat beide genres eigenlijk beogen is: laten zien dat de vertelde historie niet een fragment is, maar een geheel en dat is het doel waar je als schrijver naar streeft: eenheid. Ook de lezer waardeert dat.

Het cyclische en gesloten genre hebben het nadeel dat het zo bewonderde effect van eenheid bereikt wordt met eenvoudige middelen. Het is een foefje dat je gauw geleerd hebt en het nagestreefde effect is vaak niet meer dan een suggestie. Veel goedkope boeken zijn in hun opzet cyclisch c.q. gesloten. En het is om die reden dat een schrijver die zijn vak verstaat in zijn streven naar eenheid nog wel 's wil omzien naar andere middelen dan de geijkte, of op z'n minst kiest voor een verfijning ervan.

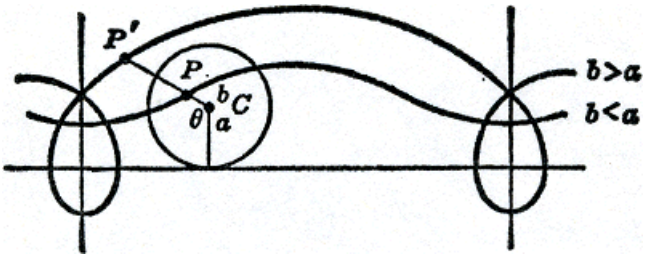
Je kunt met je verhaal een eenheid verbeelden bijvoorbeeld door het steeds maar over hetzelfde te hebben. Als je daarvoor telkens andere termen vindt, heb je een soort zwaarte bereikt, massa, ook al zeg je dat zo niet. Bezetenheid, obsessie, dát zijn de woorden ervoor. Je bent aangeland in het midden van een beweging: stilstand. De grote kunst voor een schrijver is de bladzijden die gaan over iets dat stilstaat in de juiste volgorde te krijgen.

Er zijn vele volgordes. Maar alle volgordes laten zich afbeelden op de volgorde die voor ieder van ons dezelfde is: de tijd. Tussen de volgorde der vertelde gebeurtenissen en de bladzijnummering zijn interessante verbanden mogelijk. Causaliteit. Vaak is A de oorzaak van B alleen omdat A in de tijd onmiddellijk door B wordt opgevolgd. Simultaniteit. Twee gebeurtenissen vinden tegelijkertijd plaats, op verschillende plaatsen en kunnen dus niet elkaars oorzaak zijn. Versnellingen en vertragingen in het verhaal. Sprongen in de tijd. Lusvorming. Later vertelde geschiedenissen zijn eerder gebeurd.

Voortgang en eenheid in een roman kun je vergelijken met de wijze waarop een fietswiel zich voortbeweegt. De onderstaande tekening, een grafische voorstelling van een cycloïde, geeft de weg aan die bijvoorbeeld het ventiel volgt.



Een cycloïde is een bijzonder geval van de trochoïde:



Een punt dat dicht bij de as ligt volgt een veel vlakkere weg, terwijl de lussen worden gemaakt door punten die erg ver (verder nog dan het loopvlak) van de as verwijderd zijn. Wie gevoelig is voor grafische symboliek leidt hier uit af dat het zwaartepunt in een verhaal een gestage weg volgt en dat de uitschieters en de zwiepers voorbehouden zijn aan gebeurtenissen van minder belang.[11] Voor de aankomende schrijver vormen de getoonde figuren in elk geval een handig ezelsbruggetje.

Eindnoten:

11 Wat het middelpunt, en wat de rand is van een roman weet je niet van te voren. Wat het middelpunt is *hangt van de omringende tekst af*. Dus dat begint zich pas een beetje af te tekenen als je al flink wat bladzijden hebt geschreven. Elke zin die je schrijft draagt bij tot de bepaling van dat middelpunt en dus tot zeg maar de body van het boek. Dat betekent dat elke zin iets nieuws beweert, oftewel: elke zin verschuift het middelpunt weer een beetje. Totdat het middelpunt zo zwaar is geworden dat je het, wat je ook schrijft, niet meer van zijn plaats krijgt. Het boek is dan af.
Voor de uitschieters geldt het omgekeerde. In het begin weet je niet welke van je zinnen uitschieters zullen zijn: dat wordt bepaald door het middelpunt. Het probleem dat je hebt bij uitschieters is niet dat ze - doordat ze iets zeggen dat al gezegd is - overbodig kunnen zijn, maar dat ze niet meer bij het verhaal horen: ze vóelen het middelpunt helemaal niet: omdat ze zelf middelpunt zijn. Zoals gezegd: als je pas met het verhaal begonnen bent zijn het goede zinnen, maar tegen het einde, als het boek bijna af is, kun je dit soort zinnen niet meer gebruiken en dat is dan het tweede signaal dat je je roman dient te beëindigen.

16. Over de omweg in de roman (= kortste weg), over snelheid en vertragingen. Waarom onze geest de ene keer holt en de andere keer stilstaat

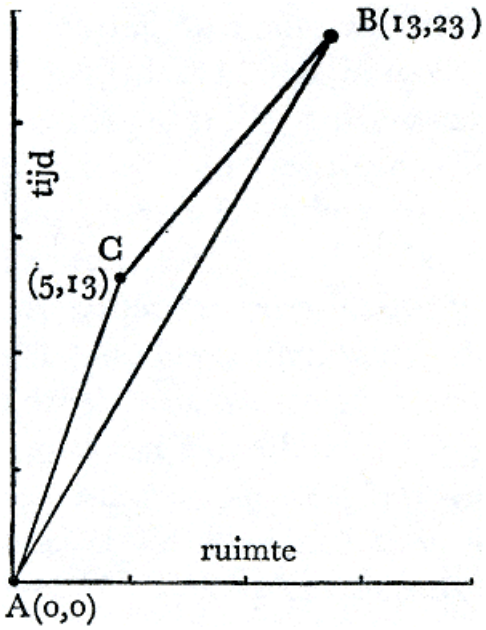
Waartoe dient een roman? In het algemeen om gelezen te worden. Toch zijn er mensen die een roman kopen alleen om hem in de kast te zetten. Sommigen lopen ermee op hun hoofd, anderen maken de kachel ermee aan. Maar de grofste behandeling die een roman kan ondergaan is: te worden samengevat. Scholieren hebben er een handje van. Dat is niet de schuld van de scholieren, maar van hen door wie ze worden ondervraagd. Elk jaar weer zie je, tegen examentijd, de z.g. uittreksels van hand tot hand gaan, opdat de examinandus althans op één vraag het antwoord weten zal: waar gaat het boek over?

Nu moet ik zeggen: veel boeken geven er alle aanleiding toe. Ze zijn inderdaad samen te vatten. Dat komt omdat de schrijver zelf, voor hij aan het schrijven begon, uitgegaan is van een... samenvatting. Hij is begonnen met een schema en zijn roman is een uitwerking van dat schema.

Een goede roman is niet gebaseerd op een schema. Ook niet op een idee - als zo'n idee zich verwoorden laat. Want waarom in zo'n geval de idee niet geprefereerd boven de hele roman? Een goede roman is gebaseerd op een samenstel van ideeën die pas in de roman hun uitdrukking vinden, en hun samenhang. Voordat die roman bestond, bestonden die ideeën niet. Te vergelijken met een mens, en de eigenaardigheden die hij heeft. Die heert hij pas als hij bestaat, niet eerder. Je kunt ze niet van te voren in een schema zetten.

Een goede roman lijkt in zijn ontstaan op een tocht door een nieuw, onbekend gebied en bij lezing is die tocht een pad geworden. Dat pad is makkelijk te gaan, makkelijker dan het te vinden was, maar het is nooit recht. Van een roman die gebaseerd was op een schema is het pad, dat je als lezer volgt, over lange stukken recht. En met recht bedoel ik zoiets als een rechte lijn: door twee punten is een rechte lijn bepaald. Door twee bladzijden te lezen weet je ook wat de overige bladzijden behelzen, die hoef je dan niet meer te lezen.

Een goede roman bevat kromme paden, met de meest onverwachte bochten en wendingen. Niet om, zoals vaak gedacht wordt, de lezer daarmee te verrassen, want een goed boek zal herlezen worden en de lezer zal bij een tweede lezing door een plotselinge wending niet worden verrast in die zin dat hij niet al weet wat er komt. Nee, die bocht in het verhaal, die slinger in de regel die hij leest zit er in - van nature, het is een natuurlijke draai die het verhaal daar neemt. Maar wat bedoelen we daar nu precies mee, als we zeggen dat een verhaal ‘natuurlijk’ verloopt? Ook hun die niet geschoold zijn in de wiskunde mag ik misschien het volgende plaatje voorleggen.



Volgens de stelling van Pythagoras is de afstand tussen twee punten, A en B, als die punten door de coördinaten (a_1, a_2) resp. (b_1, b_2) gegeven zijn, gelijk aan $(a_1-b_1)^2 + (a_2-b_2)^2$

en daar de wortel uit. Deze punten liggen in een plat vlak. Dat platte vlak kan de driedimensionale ruimte voorstellen, dat verandert aan de stelling van Pythagoras niet veel.

Maar als we nu de driedimensionale ruimte uitbreiden met de tijd, als vierde dimensie, dan stellen de punten A en B twee *gebeurtenissen* voor en omdat de vierde dimensie niet een echte dimensie is, maar een imaginaire, vermenigvuldigen we, in navolging van de Russische wiskundige Minkowski (begin deze eeuw) deze vierde dimensie met het imaginaire getal i, dat daardoor gedefinieerd is dat het kwadraat ervan gelijk is aan - 1. Dit geldt voor geen enkel getal, dat getal i bestaat dus niet, maar het kwadraat ervan wel en dat is net wat we nodig hebben. De bovenstaande formule wordt:

$(a_1-b_1)^2$	+	$(ia_2-ib_2)^2$	of
$(a_1-b_1)^2$	+	$i^2(a_2-b_2)^2$	of
$(a_1-b_1)^2$	-	$(a_2-b_2)^2$	

Het plusteken verandert dus eenvoudig in een minteken. Je kunt nu het volgende bewijzen, maar aan een eenvoudig getallenvoorbeeldje zie je het ook:

De langste weg tussen de gebeurtenissen A en B is de rechte lijn. De lengte ervan is 18,97 eenheden. Elke andere verbinding is korter. De weg over C bijvoorbeeld is 18 eenheden.

Een lijn van A naar B noemen we een *ontwikkeling* van A naar B. De lengte van de weg van A naar B noemen we, in navolging van de Engelse wiskundige Whitehead, de *scheiding* tussen A en B. A en B zijn het meest van elkaar gescheiden, als ze verbonden zijn door een rechte lijn.

De steilte van de lijn, in de figuur, geeft aan: het quotiënt

van tijd- en plaatsverschil, dus de snelheid van de ontwikkeling. Tussen A en C verloopt de ontwikkeling langzamer en tussen C en B verloopt de ontwikkeling sneller dan tussen A en B. Wil je dus de scheiding tussen twee gebeurtenissen verkleinen, dan lukt je dat eenvoudig door de snelheid in de ontwikkeling van de ene naar de andere gebeurtenis... te variëren. Eenzelfde redenering geldt voor de gebeurtenissen A en C, en voor C en B. Ook daar laat zich de ontwikkeling versnellen en vertragen. Enzovoort. Tot in het zeer kleine. Het is dus uiteindelijk altijd een kromme lijn die de gebeurtenissen A en B directer met elkaar verbindt.

Al deze processen vinden plaats, in het klein, in ons hoofd. En in het bijzonder in het hoofd van de schrijver. Wat precies het pad zal zijn, dat A het beste met B verbindt, hangt af van de snelheden en de traagheden onderweg. Sommige gebeurtenissen hebben traagheid nodig om te kunnen gebeuren. Snelheid manifesteert zich wel eens in de vorm van een sprong. Met geen mogelijkheid valt te voorspellen waar onze geest springen wil en waar wij willen nadenken. Daarom laat een verhaal dat wij willen vertellen op geen enkele wijze zich van tevoren inrichten. Daarom laat een goed verhaal zich op geen enkele wijze samenvatten.

17. Kan een roman illustraties bevatten? Over de waarheid in een roman en over de dode waarheid van aforismen. Over het lineaire van een roman

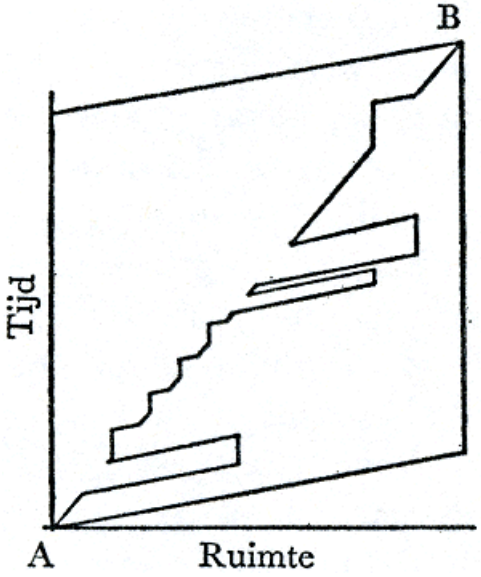
Hoe komt het dat in een roman of dichtbundel, ook als het om moeilijke zaken gaat, geen verklaringen worden bijgevoegd of tekeningen, situatieschetsjes om hetgeen in de tekst staat te *verduidelijken*? Nietwaar, iemand schrijft een roman en wat hij heeft geleerd is dat wat hij beschrijft aanschouwelijk moet worden weergegeven, een roman moet *beeldend* zijn, we hebben het in de literatuur over mooie beelden, waarom zijn dat dan altijd beelden-in-woorden en nooit andere beelden, b.v. een treffende illustratie?

De antwoorden zijn bekend: een literaire tekst moet voor zichzelf spreken of: de lezer moet ruimte houden voor zijn verbeelding, hij moet zich bij de tekst die hij leest iets kunnen voorstellen dat van hemzelf is en met een bijgevoegde tekening of verklaring neem je die functie van hem af, hij is dan geen echte lezer meer.

Dit is allemaal waar, maar je zou willen dat het antwoord specifieker was, en minder ouderwets. Een roman is een verzonnen verhaal, de personages ‘spruiten voort uit de verbeelding van de auteur’, en toch is een roman pas geslaagd als de lezers zich in de diverse personages *herkennen*. Er lopen in een goede roman, door alle verzinsels heen, slierten waarheid: beweringen die voor een aantal mensen dezelfde inhoud hebben. Die mensen, inclusief de schrijver, hebben allemaal hetzelfde waargenomen. Waarom dan niet, net als in de natuurkunde (een vak dat van waarne-

mingen aan elkaar hangt), tekeningen toegevoegd ter verduidelijking, *zodat je misschien nog meer ziet dan al in de tekst is vermeld*?

Het is met waarheden als met vergezichten: ze moeten verrassen om te worden opgemerkt en, bijgevolg, er is altijd een weg naar toe. Een waarheid zonder een weg er naar toe is geen echte waarheid. (Daarom zijn aforismen, hoe waar ook, altijd zo vervelend. Het zijn kiekjes van vergezichten zoals een amateurfotograaf ze neemt: geen voorgrond, geen diepte.) Over de weg in een roman, de route om bijvoorbeeld van A naar B te komen, hebben we het in de vorige paragraaf gehad. We zagen dat, als we de gebeurtenissen-in-een-roman weergeven in tijd-ruimtegrafiek, de kortste verbinding tussen twee gebeurtenissen A en B niet een rechte lijn is, maar een of andere hoekige lijn, en we hebben dat met een getallenvoorbeeldje aangegeven. Datzelfde voorbeeldje, als je het uitwerkt, laat zien dat alle wegen die van A naar B voeren liggen in een parallellogram dat A en B als hoekpunten heeft en dat een korte weg tussen A en B hoofdzakelijk bestaat uit lijnstukken die evenwijdig zijn aan de zijden van het parallellogram, bijvoorbeeld:



Deze grafiek stelt de volgorde voor van gebeurtenissen in een universum dat is opgespannen door ruimte en tijd. De ruimte is de wereld van de roman, de tijd is de tijd die nodig is om de roman te lezen. De grafiek is een model van liet verhaal en van de aandacht waarmee we dat verhaal volgen. De gebeurtenissen zijn gebeurtenissen of beweringen in het verhaal, maar ook: de processen die zich in ons hoofd afspelen wanneer we met die gebeurtenissen meegaan, en met die beweringen - *het gevoel van voortgang dat we daarbij hebben*. De grafiek laat drie soorten voortgang zien:

- het gewone verhaal, de handeling (de schuine stukken, die gewoon van A naar B lopen);
- de beschouwing; het verhaal maakt een pas op de plaats, maar de tijd gaat dóór (de dakkapelachtige driehoekjes). Beschouwingen geven het boek diepte. Ze hebben niet noodzakelijk betrekking op het verhaal, ze kunnen over iets heel anders gaan en daardoor aan het boek een onverwachte uitgebreidheid geven;
- de vergelijking; de wijzer van het verhaal slaat ver uit naar een andere wereld (zoals...), maar hij slaat ook weer terug (zo...). Vergelijkingen onderbreken de voortgang door het verhaal ergens anders voort te laten gaan.

De met de scheve zijden van het parallellogram evenwijdige lijnstukken zijn stukken waarbij de ‘lengte’ in het verhaal nul is: sprongen. Het is de kunst van de schrijver om de lezer die sprongen te laten maken. Hoe groter de sprongen, des te kunstiger het boek - zou je kunnen zeggen.

Het is de kunst van een schrijver zijn verhaal te optimaliseren. Een optimale roman gaat in het tijd-ruimte-universum de kortste weg. Hoe meer beschouwingen, en hoe meer vergelijkingen, des te korter is de weg en des te beter het boek.

Er is in een goede roman elk ogenblik iets anders aan de hand. Dingen hoeven niet twee keer verteld te worden. De kracht van literatuur is juist dat iets in één keer verteld is.

Duplicatie geeft je als lezer het gevoel dat je met skiën kunt hebben als je benen uit elkaar gaan: op welk been moet ik verder. Elk van beide is goed, maar niet beide samen. Regel nummer 1 voor een roman: er wordt niet expliciet verwezen naar andere bladzijden, *het verhaal heeft maar één voortgang*.

We weten nu welke illustraties in een roman staan: alleen die welke in het lineaire,verloop zijn opgenomen. Zoals de tekeningen in Vromans *Manke vliegen*: tekeningen die je *leest*.

Sommige schrijvers hebben er behoefte aan hun romans te verluchten met prenten, grafieken, formules of tabellen die helemaal niets met de tekst te maken hebben; dat is natuurlijk prima. Ze hebben een decoratieve, naamloze functie. Ze betekenen niet meer dan bijvoorbeeld de bladzij-nummers en misschien fungeren ze wel als zodanig: om de lezer, al bladerend, te laten zien waar hij is.

Naschrift. De in bovenstaande grafiek getekende voortgang is niet van een roman afkomstig, maar van een gedicht. Het is een schets van het tijd-ruimteverloop in *Het uur U* van Martinus Nijhoff.

18. Over de twee manieren die er zijn om een gedicht te maken. Over de schrijver die zijn pen bij zich steekt om een frisse neus te halen

Ik vermoed dat iedereen die voor het eerst een gedicht heeft gemaakt dat hem bevalt, zal denken aha, ik heb het door, zo moet het. Er zouden dus, om een goed gedicht te maken, evenveel manieren zijn als er dichters rondlopen - een stelling die mij aannemelijk lijkt, evident zelfs. Ieder vogeltje zingt zoals het gebekt is.

Een kenmerk van beginnende dichters is dat zij hun manier, hun stijl ontlenen aan het materiaal waar ze mee werken: het woord, en aan de wijze waarop in hun taal zinnen lopen en klinken, ritme en rijm dus. Ook de jonge dichter die zich aan dit soort zaken niets gelegen wil laten liggen en de vrije vorm verkiest, zal zich dan altijd nog baseren op wat hij, diepzinnig, ‘taal’ noemt, hij is met taal bezig, of de taal is bezig met hèm, etc.

Een gevorderde dichter heeft andere problemen. Twee problemen: hoe begin ik een gedicht, en hoe voltooi ik het. Als hij het niet voltooit, hoeft hij er ook niet aan te beginnen, wat soms nog een opluchting is ook. Maar eenmaal begonnen, weet hij dat hij het zal afmaken, alleen langs welke weg weet hij nog niet.

Hoe ziet zo'n begin eruit? Vaak is het van het latere gedicht niet eens de eerste regel. Veelal is het geen goeie regel en zal het in het uiteindelijke gedicht niet eens voorkomen, maar het heeft precies die eigenschap die een begin hoort te hebben: een kiem te zijn, en het spreekt vanzelf dat het die

waarde alleen heeft in de handen en in de geest van de dichter - zonder de dichter stelt die regel helemaal niets voor. Het zijn dus eigenlijk de voorstellingen van de dichter waar we het over hebben, een groeiend besef in hem, een plotselinge staat van paraatheid...

Hij heeft geen haast. Hij loopt door de stad, of zit gewoon thuis, praat en neemt deel aan het dagelijkse leven. Hij ziet dezelfde dingen als altijd, hij ziet ze nu echter in termen van de beginregel die hem de kracht geeft, de potentie om de wereld waar te nemen zoals hem dat uitkomt: hij ziet dus toch wel heel andere dingen, en hij ziet dingen die hij beschrijven kan, daar is hij dichter voor.

Eén regel per dag; sommige dichters zijn nog langzamer. Het doet er niet toe. Zolang hij maar onder invloed is van dat beginnende gedicht van 'm, zijn z'n waarnemingen het ook. En wat hij ziet, in de wereld, is samenhang, vóór alles samenhang, en het gedicht komt vanzelf af.

Van iemand die zo werkt, staan de regels in een gedicht doorgaans in de volgorde waarin ze zijn ontstaan. Elke zin is een functie van de vorige zinnen en zou daarzonder niet eens zijn ontstaan. Ongeveer zoals rivierklei aanslibt, laag op laag. Zoals nieuw land ontstaat.

Dit is de eerste manier om gedichten te maken, de natuurlijke manier.

Er is ook nog een kunstmatige manier. Daarbij wordt uitgegaan niet van één beginregel, maar van meerdere, vele. Deze zijn door de dichter neergeschreven en opgesteld vanuit de zekerheid dat ze iets met elkaar te maken hebben, alleen wat dat verband nu is dat er tussen die regels bestaat weet hij nog niet, dat wil hij ook niet weten; hij zet ze, als paaltjes, zo ver mogelijk uit elkaar, 't Lijkt een beetje op het bekende spelletje: van losse lijnstukken een tekening maken. Zo brengt de dichter deze losse zinnen met elkaar in verband: door er andere zinnen tussen te zetten, zinnen die dat verband aangeven of desnoods meteen maar verklaren.

Wie deze methode gebruikt, is een dichter van meer dan één regel per dag. Hele bladzijden schrijft hij, de ene na de andere en lang niet alles wat hij schrijft is even zinvol. Dat hoeft ook niet, als het maar vorm geeft aan zijn geest: precies de vorm die nodig is om in toenemende mate aan alles wat hij, inventief als geen ander, aan onzin opschrijft betekenis en samenhang te geven - door over te schrijven, door in zijn manuscript te roeren, paaltjes los te trekken, door te koken, te verdampen en in te dikken.

Hij krijgt precies hetzelfde resultaat als hij met de eerste methode, die van het aanslibben, zou hebben gekregen. Het is ook zeer waarschijnlijk dat hij, als hij na een dag schrijven zijn pen bij zich steekt om een frisse neus te halen, op zijn wandeling de eerste methode gebruikt. Zo goed als de trage, bedachtzame dichter bekend is met methode twee: vellen vol heeft hij geschreven, hij schreef ze alleen in zijn geest.

19. Over de traagheid van het schrijven en de massa van het boek

Een schrijver is pas een schrijver als hij een boek heeft geschreven en als dat boek wordt verkocht en wordt gelezen. Over dat boek wordt gepraat, in huiselijke kring en soms in het openbaar en soms zit de schrijver daarbij, om een en ander met zijn inzicht te vermeerderen. Een boek, gepubliceerd, is een openbaar verschijnsel en de schrijver meestal ook. Men kan hem zien en men kan hem laten optreden. Hij zal daarbij, voor het voetlicht getreden en niet gewend aan dit soort situaties, zich heel bescheiden gedragen en relativerende opmerkingen maken. Hij zal bij het publiek in de smaak vallen en hij zal, omdat hij zich allengs op z'n gemak voelt, voor het oog van het publiek ook nog wel andere dingen willen doen: voetballen, zingen, bingo spelen. Men kan een schrijver allerlei kunstjes laten uithalen.

Er is echter één ding dat je een schrijver niet kunt laten doen in het openbaar: schrijven. Een schrijver die schrijft, is een verschijnsel dat je zelden te zien krijgt.

Ik heb in mijn leven maar twee keer een schrijver aan de arbeid gezien. Een keer op de film: één van de gebroeders Grimm, Wilhelm, die, in negentiende-eeuwse stijl gezeten voor het geopende glas-in-lood raam, de ganzeveer voerde en een keer op de tv: waar een dichter met viltstift op een plaat of tafelblad van glas, waaronder een camera stond opgesteld, een gedicht creëerde. Hij schreef zeer snel. En ook Wilhelm schreef voort in vliegende vaart. Je kon zien: zo snel als een schrijver schrijft, zo snel schrijft er niet één. En

toch... Waarom, als hij het zo goed kan, en zo vlug, waarom zijn zijn boeken niettemin vaak zo dun, en waarom schrijft hij niet méér?

De film liet het zien: Wilhelm schreef wel, en vlug, maar niet lang. De meeste tijd zat hij het raam uit te kijken. Wachten op inspiratie heette dat vroeger, op de muze. Wilhelm Grimm wachtte, terwijl hij zo verlangend het glas-in-lood raam uitkeek, op de influisteringen van de muze. Thans weten wij dat de schrijver, terwijl hij zit te 'wachten', allerlei processen door het hoofd spelen; die processen verlopen minstens zo snel als het schrijfproces wanneer hij eenmaal schrijft en de gedachten die hij heeft zijn ook minstens zo flitsend. Flitsende gedachten bij de vleet - hij schrijft ze alleen niet op, blijkbaar. *Niemand die zoveel met een pen in de hand zit, en zo weinig schrijft - als juist de schrijver*. Wat kan dit te betekenen hebben? Onthult het misschien iets van de techniek die hij hanteert?

Vroeger, op de padvinderij heb ik, als ik van een toren in de verte de hoogte moest schatten, wel 's gedacht, voor de grap, dat die toren helemaal niet in de verte stond, maar dichtbij en dat hij dus veel kleiner was dan wij allen meenden. Dat is dan een gedachtenkronkel waar je weinig aan hebt, hij voert tot niets, maar later lees je tot je voldoening dat anderen dezelfde vruchteloze gedachte hebben gehad: een vogel die van ons wegvliegt lijkt daardoor kleiner te worden, maar is het niet evengoed mogelijk dat hij alleen maar kleiner wordt en dat het *daardoor* lijkt dat hij van ons vandaan vliegt?

Hoe groot is de zon? We leren op school dat de zon een doorsnee heeft van 1,4 miljoen kilometer, maar vóór die tijd dacht ik altijd dat de zon ongeveer zo groot was als mijn hand, 10 cm in doorsnee en soms, in mijn onbeweeglijkheid, denk ik dat nog wel 's. Maar dan zie ik een film van een zon die verduisterd wordt, daar schuift de maan voor, die toevallig net zo groot is als de zon, zodat zij er pre-

cies op past en wat je dan ziet zijn uitbarstingen, fonteinen van vuur die op het zonoppervlak staan als parabolen omdat ze, zoals alles in een zwaartekrachtveld, de baan van een kogel volgen. Maar anders dan een kogel die, afgeschoten, het hoogste punt bereikt en met een boog naar de aarde terugvalt, zie ik dat de vuurfonteinen op de zon niet stijgen of dalen, *ze staan stil, er zit geen beweging in*. Welnu, pas dát laat mij zien hoe groot de zon is. Stilstand is een eigenschap van alles wat groot is, en massa heeft, volume. Zo kun je zien aan een vliegende vogel hoe groot hij is, zonder te weten hoe ver hij van je vandaan is: aan de traagheid van zijn vleugelslag. Daarom zullen schrijvers, naarmate zij vorderen, langzamer schrijven, niet omdat ze geen ideeën hebben, maar omdat ze bij elke regel die ze schrijven een beschrijving geven van het geheel. Dat geheel wordt steeds groter.

'Een schrijver is hij voor wie het woord zoveel weegt als een kiezelsteen op Jupiter. De planeet groeit - de meester kan geen woord meer van de grond krijgen.' Mulisch.

20. Over de functie van ‘The Waste Land’. Waarom schrijven lijkt op schaken. Over zetfouten

Toen ik het gedicht *The Waste Land* van Eliot gelezen had, in de vertaling van Theo van Baaren, vroeg ik me af, niet voor het eerst in mijn leven overigens: hoe onbegrijpelijk mag literatuur zijn?

Het probleem is bekend, bij de lezer, maar niet minder bij de schrijver, die nooit een helder idee zal neerschrijven als hij niet aan dit idee interessante complicaties kan toevoegen. Literaire schrijvers van ideeën, dichters bijvoorbeeld, zorgen ervoor dat wat hun zo duidelijk voor ogen staat met de nodige sier wordt ingepakt, ze schrijven er een weg naar toe, soms een dwaalweg, ze omgeven hun schat met ondoordringbaarheden, en soms is er helemaal geen schat en zijn er alleen maar ondoordringbaarheden en soms zijn deze ondoordringbaarheden nog wel zo interessant.

De schrijver. Het valt hem, met de technieken die hij zich heeft eigen gemaakt, niet moeilijk om moeilijk werk te schrijven. Het probleem is om een moeilijk werk te schrijven dat nochtans te begrijpen is. Dat is zijn taak. Het is de taak van de schrijver zo'n boek te schrijven en het is de taak van de lezer om het te begrijpen.

Niet elke lezer is zo maar in staat een moeilijk boek te begrijpen, daarvoor moet hij al veel andere moeilijke boeken gelezen hebben. Of hij moet de hulp inroepen van iemand die makkelijk moeilijke boeken leest: een interpretator, of interpreet. Hoe moeilijker het verhaal, des te beter is de in-

terpreet - als hij het verhaal begrepen heeft. En des te beter, vervolgens, het verhaal.

Aan de kunst van het interpreteren zelf - hoe je iets begrijpt in de wereld, en hoe je kunt laten zien dat je iets begrepen hebt - is een aparte paragraaf (22) gewijd. Déze paragraaf zetten we voort met een bewering waar u niet van zult opkijken: aan het begrijpen van de interpreet gaat het begrijpen van de schrijver vooraf. Altijd weer hoor je van schrijvers die zeggen: gut, haal je dát eruit, dat had ik er helemaal niet ingestopt. Zo'n uitspraak tekent de slechte schrijver, de goede schrijver overkomt zo'n meevaller slechts bij uitzondering. De regel is dat hij alles wat hij schrijft, inclusief de ongeschreven uitbreiding, zoals een schaker zijn varianten uitwerkt, al speelt hij ze niet - doorheeft. Natuurlijk.

Van alle mogelijkheden die zijn tekst bij de opzet ervan bood, heeft hij, woord na woord schrijvend en doorstrepend en nadenkend, over het geheel, over wat hij geschreven heeft, en doorgestreept en nog schrijven zou, en niet schrijven zou, díe mogelijkheid verwerkelijkt die de beste van alle mogelijkheden is.

Met beste bedoel ik dat elk woord zijn betekenis heeft en dat die betekenis afhangt niet van iets dat buiten de tekst ligt maar alleen van andere woorden in de tekst. Laat ik het heel precies zeggen: zijn betekenis hangt af van de betekenis van de woorden die er aan voorafgaan en met zijn betekenis bepaalt het de betekenis van de woorden die nog volgen, kortom: elk woord staat nog een keer op de juiste plaats ook.

Conclusie: *als in een tekst woord A verandert in woord B, wordt daarmee de betekenis van de hele tekst veranderd*. Ik zou graag willen dat het anders was, maar je merkt het bijvoorbeeld bij zetfouten, als een woord of zin blijkt te zijn weggevallen. In een gewoon artikel maakt het niet uit, de omringende tekst vangt die fout wel op, de lezer merkt het niet

eens. In literatuur merk je het wel. Literatuur kenmerkt zich daardoor dat een zetfout erin onmiddellijk wordt opgemerkt - door een goede lezer. Een goede lezer is een lezer die na zo'n zetfout niet verder kan.

Eliot heeft heel mooie gedichten geschreven, hij heeft bovendien de Nobelprijs voor literatuur gekregen, maar veel interpreten zijn het met mij eens: zijn beroemdste gedicht bevat talloze regels die zich laten vervangen door andere regels. Ze staan daar niet noodzakelijk. *The Waste Land* is daarom een slecht gedicht, het is geen literatuur. Laten we niettemin de schrijver ervan bewonderen. Hij schreef het en hij wilde dat het slecht was en hij liet het drukken. Hij deed dit met opzet.

21. Over schaamte, stijl en plaatsvervangende schaamte

Over de schrijver zijn schaamte. Want daarover hebben we het eigenlijk nog niet gehad. Wél over vergelijkingen, vorm en inhoud, afbeeldingen en de techniek ervan, kortom de spiegels, en het zal duidelijk zijn waartoe al deze spiegels dienen.

Wie schrijft, beschrijft zichzelf. En dat doet hij beter naarmate hij verder doordringt tot de kern van zijn persoonlijkheid en deze blootlegt - voor anderen. Dit proces gaat met schaamte gepaard, bij de schrijver, maar zo mogelijk nog meer bij de lezer en het is terwille van deze lezer dat hij, de schrijver, spiegels gebruikt, meer nog dan voor zichzelf. Je toont het ene, maar je bedoelt het andere.

Dát is het wat, in je vertoning, je techniek uitmaakt. In de letteren heet dat stijl. *Schaamte, die overwonnen wordt door stijl*. Als je wilt weten wat ‘literatuur’ nu precies inhoudt, is dat misschien een goede, want eenvoudige definitie.

Deze definitie verklaart ook de gêne van de schrijver als hij zich vertoont aan het publiek en optreedt in het openbaar - als hij daartoe niet de juiste hoed heeft opgezet. In dit verband herinner ik me een reactie van de dichter Van Geel, op het verzoek om samen met alle dichters van Nederland op te treden in Carré. Hij was de enige die niet kwam, met als opgave van reden: dat hij zich schaamde. Hij bracht dit niet als verontschuldiging, maar als verwijt: ‘als dichter hoor je je voor wat je doet te schamen’.

Schaamte voor jezelf, schaamte voor je werk. Er is nog

een derde soort schaamte: de schaamte van de schrijver voor zijn vakgenoten, de andere schrijvers. Een schaamte die uitbreekt als je je voorstelt de ander te zijn. Een schaamte die te maken heeft met trots. Jaren geleden had ik 's een discussie met iemand die bekend stond, en zich ook manifesteerde, als een groot vrouwenliefhebber. Ik had, gestuurd door de nieuwste inzichten op dat gebied, me laten ontvallen dat ik, och, voor homoseksueel gedrag ‘best wel’ begrip kon opbrengen: twee mannen bij elkaar die in elkaar zichzelf... Niets ervan. De man raakte geweldig geëmotioneerd. Dat ik, met mijn gedichten, zó iets kon zeggen. Als hij met een vrouw was, dan was dat zó iets moois, daar genoten ze beiden van, en als hij zich dan voorstelde dat twee máannen... Dat was toch verschrikkelijk... lelijk?

Plaatsvervangende schaamte noemt men dit. Degene voor wie men zich schaamt, schaamt zich misschien zelf helemaal niet. Dezelfde reden waarom sommige vrouwen (en mannen) geen pornografie kunnen verdragen.[12]

Dezelfde reden waarom je als schrijver soms het werk van een andere schrijver niet verdragen kunt. Je leest iets van hem en je denkt dat je het zelf geschreven hebt en het zweet breekt je uit: ben ik zó'n platte geest? Onmacht is het gevolg van dit soort lezen. Woede. Agressie. Boeken worden verscheurd en in de grond gestampt. Komt alleen voor onder schrijvers.

Eindnoten:

12 De reden dat sommige mensen geen pornografie verdragen is dus niet dat zij niet van vies (=heerlijk) houden. Nee, de reden is dat zij niet willen dat wat zij heerlijk vinden openbaar gemaakt wordt. En daarom zal pornografie nooit te verenigen zijn met de openbare zeden, niet vanwege die zeden, maar vanwege de openbaarheid ervan.

22. Over lezers en echte lezers: de interpreten

In de paragrafen 3 en 19 schreven we over de, noodzakelijke, complexiteit van een roman: dat een roman moeilijk moet zijn, en waaróm, en dat een roman ontoegankelijk moet wezen, in zijn omhulling: stukken gietijzer die, aan elkaar geschroefd, van elkaar gehaald moeten worden. Een roman moet sediment zijn en zichzelf bedekken, laag na laag, aangroeien, uitstulpen, en uitgroeien, en geknakt worden, en gestekt worden. Een roman, zeiden we, wordt *langzaam* geschreven, langzamer dan elk ander schrijfsel - zoals, op een afstand bekeken, het zonnestelsel *langzaam* draait: omdat het zo groot is. Een literaire roman is zwaar, zware kost en ik heb u al de komst aangekondigd van de interpreet, de man die, gewend aan zware kost, kan uitleggen wat de roman die hij gelezen heeft, behelst. Er zijn niet veel lezers die een boek zo nodig twee keer lezen. De interpreet doet dat wel, hij wil het boek *begrijpen* en als het een goed boek is begrijpt ie het ook: hij zal een opstel schrijven over het boek en daarin beweringen doen die hij met regels uit dat boek staaft: zijn opstel is met romantekst doorschoten.

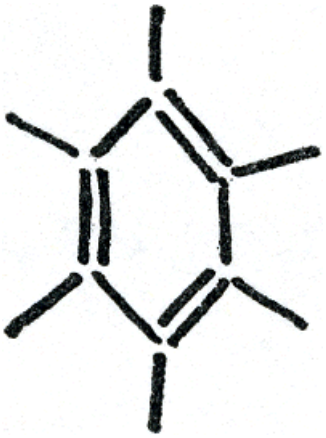
De houding die de schrijver inneemt tegenover de interpreet is een houding van haat en liefde, vooral tegenover de interpreet die zijn boek begrepen heeft. De schrijver ontmoet wel 's een lezer die zijn boek heeft begrepen en die hem daarom prijst met de woorden dat hij het ‘een geweldig mooi boek’ vindt. Dat hoort de schrijver natuurlijk graag, maar hij zal nooit de fout begaan, hem te vragen om aan te tonen waaróm het zo'n mooi boek is, want dan zal

blijken dat 's lezers enthousiasme voortspruit uit één bepaalde scène, of zelfs misschien wel één bepaalde zin die hij, desgevraagd, nog verkeerd citeert ook. Soms blijkt dat hij van het boek maar een paar bladzijden gelezen heeft.

Niet alzo de interpreet. Dat is een echte lezer. Maar of hij enthousiast is en hoe hij moet laten zien dat hij wat hij begrepen heeft ook mooi vindt - daar hebben we het nog niet over gehad. *Hoe vindt een interpreet iets mooi*?

Zwaluwen hebben het, in hun vlucht naar insecten. Ionen ook: atomen die een elektron missen en, in hun vaart door de ruimte, makkelijk een ander elektron vangen, zodat ze weer compleet zijn. Hetzelfde geldt voor het lichaam. 't Is het contact met zijn omgeving dat het lichaam in leven houdt en hetzelfde geldt voor de geest. De geest kijkt, hoort en proeft. Denkt natuurlijk ook na, maar je moet 's proberen hoe lang je kunt nadenken zonder dat je je ogen beweegt.

Om een boek te begrijpen moet je weten hoe het leeft, en een boek leeft als het wordt gelezen, en begrepen. Ziedaar de taak die de interpreet zich stelt. Hij moet het boek gelezen hebben om de verbanden te begrijpen en dat kan hij dan uitleggen, en parafraseren, en hij zal een school hebben, of een academie waar hij zijn inzichten kan meedelen en scherpen, articuleren, indelen desnoods. Een nuttige man, voor zijn leerlingen, maar dan is hij nog steeds niet toegekomen aan het tweede deel: ontdekken welke verbanden er bestaan tussen het boek en de lezer. Ik heb daarbij vaak het volgende figuurtje voor ogen.



De bekende benzeenring uit de scheikunde. In de scheikunde zijn de uitsteeksels verbonden met waterstofatomen, in dit figuurtje zijn ze vrij, open. Ze stellen, wat mij betreft, de gretigheid voor van het boek op het moment dat de lezer het ter hand neemt en het zich met hem verbindt.

Nu, die verbinding levert je, op het moment dat zij gemaakt wordt, de rillende sensatie van schoonheid: het past. Je past in het boek, zoals het hele boek in elkaar past.[13] Maar je maakt je ook weer van het boek los, met het gevolg dat je die sensatie opnieuw kunt beleven, als je wilt.

Moet allemaal in het opstel van de interpreet worden opgenomen. Maar dat betekent dat hij over zichzelf schrijft. En dat doet hij meestal niet. En dat is de reden dat de schrijver hem haten kan.

Eindnoten:

13 Het boek moet ook in jou passen. Dat verklaart dat je, bij al die mooie boeken die er zijn in de wereld, zo weinig mooi vindt. Zó weinig heb je gelezen. Boeken zijn als vrouwen: de meeste ken je niet.

23. Over concreet en abstract. Over waarheid in termen van de retorica

Als ik een boek na een tijdje wegleg omdat het me niet boeit, kan dat twee redenen hebben. Het boek bevat te weinig ideeën, of het bevat genoeg ideeën, maar te weinig verhaal.

In hoeverre moet de schrijver van een boek een verteller zijn, en in hoeverre een filosoof - dat is de vraag. Als verteller heeft hij het voordeel van een korte aanlooptijd: een boek dat vertelt, is vaak al spannend voordat het begint. Maar de filosoof heeft op de verteller voor, dat zijn activiteiten in dienst staan van iets dat wij uiteindelijk allemaal willen: de waarheid. Geen filosoof die niet zal beweren, en volhouden, dat alles wat hij geschreven heeft, hoe dan ook, waar is. Een verteller laat dit in het midden.

Het verschil in hun houding t.o.v. de waarheid kan hierdoor worden verklaard, dat een verteller concrete dingen beschrijft en een filosoof algemene, abstracte uitspraken doet. Een filosoof *zoekt* al schrijvende de waarheid en iemand die concrete dingen beschrijft, heeft de waarheid allang gevonden, hij zoekt blijkbaar iets anders. Want wat is concreet? Concreet is datgene waar allerlei uitspraken zich (alsof het een voorwerp is, in onze vloeibare, geestelijke wereld een pièce de résistance) tegen aanvlijen, bijvoorbeeld door het te beschrijven, *zonder dat het daardoor verandert*. Wat er verandert aan het concrete zijn onze uitspraken erover en waarom veranderen die uitspraken: omdat we van het concrete voorwerp een ander beeld willen hebben, maar wat

we ermee bedoelen blijft precies hetzelfde.

Iets dat abstract is gedraagt zich anders. Ook een verzameling van uitspraken die zich om iets heen vlijen, maar met het effect dat wat ze beschrijven daardoor verschuift, of zelfs op drift raakt, *omdat zo'n abstractie niets anders is dan de verzameling uitspraken waardoor zij beschreven wordt*, daar is het nu juist een abstractie voor. Dus elke uitspraak heeft invloed op die abstractie, kan 'm zelfs vernietigen en er voor in de plaats iets anders oproepen.

Hiermee hebben we nu twee types schrijvers gedefinieerd: de concrete schrijver die de wereld om zich heen beschrijft zoals hij die ziet en die uit vrees door zijn personages ter verantwoording te worden geroepen misschien beweren zal dat hij het allemaal verzonnen heeft - en de abstracte schrijver die iets beschrijft dat niet gebeurt en beweert dat dát de waarheid is. Geen van beide types is afzonderlijk interessant, weshalve ze opgaan in een mengvorm: de verteller/denker die a) zijn vertrouwde omgeving beschrijft en b) een abstract heelal beschrijft en beweert, met al dat geschrijf, dat dit hetzelfde is. In die activiteit zijn de rollen omgekeerd: de verteller vertelt de waarheid en het is de denker die verzint. En als de lezer wil begrijpen wat de denker bedoelt dan leest hij alleen maar wat de verteller hem vertelt, dat vult hij gewoon in. De kunst van de schrijver nu bestaat hierin dat hij, de lezer, dat doet.

Daarmee zijn we aangekomen bij de definitie van wat waarheid is. Een bewering is waar, zegt de neo-positivist, als ze een beschrijving is van iets dat zo is. We hebben gezien: voor iets dat bestaat, geldt dit altijd, voor iets dat niet bestaat, geldt het nooit. We moeten blijkbaar bij het besluit om een bewering voor waar te verklaren, ook het oordeel van de lezer betrekken: *een bewering is waar als zij overtuigt*, een oude retorische wijsheid die de ontoereikendheid aangeeft van bijvoorbeeld de logica met behulp waarvan je moet aantonen dat elke bewering die je gebruikt hebt waar

is. Dat is niet nodig. Je mag ook onware dingen beweren, als de lezer ze maar begrijpt, en doorleest, meer is niet nodig.

Als hij het boek dat hij leest maar mooi vindt, en uitleest. Dat is voldoende om de twee, drie zinnen die hem hebben overtuigd, te onthouden. Zonder dat boek zou hij ze niet hebben gelezen, en zonder het boek er om heen had hij ze niet begrepen.

24. Over diepte, schaamte en intimiteit

Over oppervlakte en diepte. Sommige romans zijn oppervlakkig. Daarover hebben we het nooit. Andere romans hebben diepte, maar geen diepte is interessant als je geen maatstaf hebt en geen referentie om te meten hoe diep de wereld is waarin je kijkt: de oppervlakte dus. Je staat aan de rand, je zit in je stoel en alles wat je leest is oppervlakte, maar het komt uit de diepte - als de roman diepte heeft.

Een schrijver die zichzelf beschrijft is, in deze functie, niets anders dan een soort Jacobsladder, een goudmijn, een waterput of een baggermolen, al naar gelang de beoordeling van de lezer: of hij wat hij leest mooi vindt, helder of vies. Zulks ook ter beoordeling van de schrijver overigens, want die is de uitvoerder van het karwei en hij heeft zijn methoden. Hij snijdt en hij weet waar hij snijden moet en hij weet wat hij moet laten zitten. Het belangrijkste criterium dat hij daarbij aanhoudt is niet de waarheid zoals je zou denken, maar de beschrijfbaarheid. Wat hij niet beschrijven kan laat hij zitten en de rest haalt hij naar boven - *door het te beschrijven*, zo echt en zo eerlijk mogelijk, maar als hij het daarmee toch niet helemaal aan de oppervlakte krijgt, laat hij het vallen en hij verzint er iets voor in de plaats.

De schrijver die dat voor het eerst doet, verzinnen, ervaart dit als een opluchting: het hoeft niet allemaal echt gevoeld te zijn om te overtuigen en ook de zaken die werkelijk gevoeld zijn geeft hij de vleug van het verzinsel mee, en de lezer maar denken dat hij 's schrijvers naakte ziel beschre-

ven ziet en zo hoort het.

De schrijver heeft er geen moeite mee. Hij is een keizer en wie goed toekijkt ziet: hij heeft, net als wij, kleren aan.

Er is een verwant begrip dat veel problematischer is: de intimiteit. Schaamte voel je in je eentje, maar intiem ben je met z'n tweeën. De schrijver is niet alleen, hij heeft een vrouw bij zich. (We hebben de schrijver steeds een ‘hij’ laten zijn, zijn intieme gezelschap is dus een ‘zij’). Er treedt nu een complicatie in. Hij kan niet meer schrijven wat hij wil. Niet uit fatsoen of andere ethische overwegingen, dat is de reden niet. Tegenover de wereld kan hij altijd volhouden dat de beschreven intimiteit verzonnen is, maar tegenover de ene met wie hij samen was kan hij dat niet. Zij zal zich in die intimiteit herkennen, niet door de beschrijving maar door de - sterke - herinnering eraan. M.a.w. zij herkent de intimiteit *nog voor de beschrijving ervan goed en wel is aangevangen*.

En dit is nu net de reden dat de schrijver, in plaats van die beschrijving te geven, zijn pen neerlegt. Bang dat hij, in plaats van een beschrijving te geven van zijn eigen gevoelens, in zijn sportiviteit een beschrijving geeft van háár gevoelens. Dat moet hij natuurlijk niet doen.

Daarom: nooit is een schrijver eenzamer dan wanneer hij zijn intimiteiten beschrijft. Intiem in zijn boeken is hij alleen met een vreemde vrouw. In elk geval iemand die nooit zijn boeken lezen zal.

II. *De literatuur en het plebs*

Sinds ik, voor de radio, een leraar Nederlands tevreden hoorde zeggen dat hij in de literatuurles maatschappijleer gaf - gewoon door de roman *Het reservaat* van Ward Ruyslinck ‘erbij’ te nemen (want zo kon hij een actueel onderwerp behandelen en gaf hij tóch literatuur) - zweeft weer door mijn geest het woord dat ik vroeger zo vaak gebruikte wanneer ik, als jong gymnasiast, de duimen hoog in 't vest, op het bordes stond van het stadhuis en de mensen op het marktplein daar beneden bezig zag met hun handel: *de overtolligen*. 'n Term van Nietzsche.

Eenmaal van school heb ik dat woord niet meer gebruikt, en ik heb me onder het volk begeven, volgens een nieuw, eigen principe dat luidde: wat je bestrijden wilt, maak daar deel van uit. Alleen zo is het effect van jou, eenling, het grootst. Alleen zo heb je in wat er mis is tenminste nog enige hand en kun je proberen de richting waarin de massa zich beweegt naar eigen inzichten een beetje bij te sturen. Goed, dit doe ik al weer jaren en het bevalt me uitstekend. Ik heb ‘leuk werk’, ik ben gewoon één met de massa, te vervangen door een ander, en ben daarmee een overtollige geworden. Plebs. Ik behoor met mijn nuttige werk tot het plebs en trouwens ook als ik een brood koop, of in de trein zit, of in het vliegtuig - dan hoor ik tot het plebs.

Er zijn in de literatuur, de schone letteren, twee stromingen, voorgestaan door lieden die in de literatuur werkzaam zijn en die, net als ik, aan de verheffing van het plebs een steentje willen bijdragen: het marxistische standpunt, dat wil dat alles wat het volk denkt, ánders gedacht wordt, zo-

dat er tenminste kans is op verandering, en wel een verandering van binnenuit, ‘vanaf de basis’, en dat vindt dat de literatuur, met zijn vermogen om aan taal te sleutelen, daartoe het geëigende middel is - en het socialistische standpunt dat zegt dat aan de genoegens die de literatuur biedt zoveel mogelijk mensen deel moeten hebben. Een technisch standpunt dus en een consumptiestandpunt, ingenomen door lieden die zelf niet tot het plebs behoren, althans in de ontplooiing ervan niet een werkzaam aandeel hebben. Beide standpunten laten het plebs zelf totaal koud. En mij, behorende tot het plebs, dus ook. Ik vind dat je literatuur zijn gang moet laten gaan en moet laten bestaan waar het ontstaat: hier en daar, op vele plaatsen níét, zodat het maar weinig met geld te maken heeft, van de attentie van allerlei zakenlieden en managers verschoond blijft en het plebs, als het denkt aan ‘literatuur’, in plaats van toptienlijsten te zien, of zich tv-interviews te herinneren, aan iets duurs denkt, aan iets dat misschien niet eens bestaat.

Ik herinner mij een tentoonstelling in een museum in Franeker van door de burgers van deze stad uitgekozen schilderijen: de schilderijen die ze zélf thuis boven de schoorsteenmantel hadden hangen. Die hingen nu een paar maanden lang in het museum, tot verdriet van de organisatoren en van velen die waren komen kijken: zo gewoon en gemiddeld was het wat er hing. Wat had men ook kunnen verwachten? Men vraagt de gemiddelde man en men krijgt de gemiddelde smaak. Van de door de gemiddelde man opgegeven boeken kun je hetzelfde verwachten. Waar men in zijn smaak van het gemiddelde afwijkt, is die afwijking ook een gemiddelde en kun je verwachten dat men de stromingen volgt van het moment, als daar zijn: feminisme, milieu, mensenrechten e.d. Allerlei soorten belangstelling die mijn zegen hebben maar die, in welke literaire vorm dan ook, mij nog treuriger zouden stemmen dan de vorm van het gemiddelde. Altijd nog liever gebouwd op het sedi-

ment van eeuwen dan voortgedreven op de wind van het ogenblik. Echter, noch de traditie, noch de mode is in het algemeen spiritueel genoeg om een interessante roman op te leveren, om van poëzie maar te zwijgen.

Waarom is literatuur zeldzaam, of liever, waarom wordt er zo zelden van literatuur genoten? Voor het waarderen van literatuur heb je een tweeledig talent nodig. Talent om jezelf te leren kennen en talent voor taal. De psychologie - als de psychologie verstand had van literatuur - zou ons leren dat het daarbij gaat om mensen met een *textaal* gevoelsleven: *mensen wier emoties een syntactisch-semantische structuur hebben*. Mensen die zo zijn afgestemd dat alleen bij het horen van bepaalde regels hun emoties los komen; met dat soort emoties gaan ze door het leven. Zulke mensen zijn er niet veel, maar wat geeft dat? Hun waarde is er des te groter door en dat is nu net wat hen zo aan de literatuur bindt, ze hebben van tijd tot tijd zelfs kapsones. Dat is hun recht. Dat is het recht van mensen die zeldzaam zijn.

Dit lijkt allemaal erg exclusief en typisch iets voor de literatuur, maar geldt voor wiskunde niet hetzelfde? En voor natuurkunde? Wat stelt het onderwijs in deze vakken voor als je het vergelijkt met het werk van b.v. Euler en Gausz? Wie heeft dat gelezen? Het mooie van de exacte vakken is dat je ook via minder verfijnde overwegingen al een heleboel begrijpt. Ook al snap je maar een fractie, het is vaak al voldoende, en hetzelfde geldt voor de talen. Het probleem met literatuur, als je erin wilt doceren, is dat je je beweegt op het niveau van de illustere schrijvers zelf en dat, als je daartoe niet in staat bent, of de leerling is daartoe niet in staat - *er zo weinig overblijft*. Daarom wordt er zo vaak gezegd dat je er niets aan hebt, aan literatuur, in de maatschappij en dat is dan nog waar ook.

III. *Kunst in de kou*

Toen de oude Picasso werd gevraagd wat nu eigenlijk liet wezen van kunst was, of van zijn kunst, spreidde hij voor de tv-camera zijn armen en zei: ‘L'amour!’

Misschien had hij gelijk. Ik zou, desgevraagd, iets anders gezegd hebben, iets over waarheid en afbeelding, in elk geval iets waar niemand wat aan zou hebben gehad en als ik oud ben, zal ik waarschijnlijk geleerd hebben op een eenvoudige vraag een eenvoudig antwoord te geven. Wie weet, zal mij tegen die tijd, als ik het over poëzie heb, ook wel het woord ‘liefde’ over de lippen komen, of ‘warmte’, of ‘contact’.

Veel mensen houden van kunst omdat ze zich eraan kunnen warmen. Ze willen bovendien graag horen dat de kunstenaar, op het moment van scheppen, die warmte ook voelde. Of woede, of verdriet. Als hij maar wat voelt. Want dan voelt degene die van zijn werk kennis neemt hetzelfde - is zo'n beetje de redenering.

Ik herinner me een artikel, waarin het voorstel om het aantal kunstenaars in Nederland te limiteren (i.v.m. de subsidie, er waren er toch genoeg) van de hand werd gewezen met het argument dat er nóóit genoeg kunstenaars zijn in de wereld, omdat juist de kunst warmte voortbrengt en menselijkheid. Hoe meer kunst, des te meer menselijkheid in de wereld. Maar waarom is er dan niet meer kunst?

Het antwoord is eenvoudig. Want kunst kan dan wel warmte e.d. geven (en niets is mij liever dan kunst die mij verwarmt), je moet het ook nog een keer maken.

Wie maakt kunst? Om kunst te maken moet je ‘creatief’ zijn. Wie niet creatief is, maakt geen kunst. ‘Creatief’ wordt

altijd opgevat als iets zeer positiefs, vooral door de mensen die het niet zijn. Echter, de voornaamste eigenschap van een creatief mens is een negatieve: hij bestaat uit leegte. Ik moet het preciezer zeggen: het is de kunst zelf die, om te kunnen ontstaan, leegte nodig heeft.[14] Er is een bepaald soort mensen, dat heeft het altijd over 'wederzijdse bevruchting van kunstenaars' of 'kruisbestuiving van culturen'. Bevruchting van een kunstenaar vindt plaats ver voordat hij zijn eerste werk maakt; eenmaal volwassen wordt een kunstenaar niet meer bevrucht, zeker niet door een andere kunstenaar. Goede kunstenaars verdragen elkaar slecht, stoten elkaar af. En culturen vertonen hetzelfde gedrag. De ene cultuur spoelt gewoon over de andere heen, vernietigt deze. Culturen zijn geen bloemen, ze hebben meer weg van bomen: ze zitten elkaar in de weg. De prachtigste boom krijg je als hij de ruimte heeft.

Kunst ontstaat daar waar niets is. Een kunstenaar is een vakman voor zover hij materiaal hanteert, maar dat materiaal maakt zijn kunst niet uit, zo min als een dichter voor zijn gedicht 'gegevens' nodig heeft, of 'informatie'. Een dichter heeft niets aan kennis en voor zover hij een vak beheerst: hij heeft niets aan dat vak. Kunst is een randverschijnsel. Een verschijnsel dat plaats vindt aan de oppervlakte. Verdamping. Sublimatie... Je kunt het vergelijken met de sensatie die je hebt als je, door de duinen lopend, de laatste blanke top beklimt en opeens de zee ziet; *daar is geen weg meer, daar is alles mogelijk*. Een hevig gevoel van bevrijding. Wijdheid der ziel en vreugde: omdat de wereld opeens zoveel groter is geworden.

Expansie. Waar expansie plaats vindt wordt het kouder. Natuurkundig verklaard doordat moleculen die in hun heen en weer kaatsende beweging de temperatuur dicteren, wegschieten en niet terugkomen. Minder botsingen: lagere temperaturen.

Waar het kouder wordt, krijg je plotseling kristallen te

zien en dat is wat een kunstenaar doet, als hij aan het werk gaat: zijn vacuümpomp aanzetten. Dan ontstaat het werk vanzelf. Het wordt vastgelegd en gefixeerd.

De kunstenaar. Hij huivert. Zijn werk wordt, om technische redenen, geheel in de kou gemaakt.

Eindnoten:

14 Concentratie is het woord dat zich hier aandient, uiterste concentratie op... niets. Laat het werk in de leegte 'vanzelf' ontstaan, de schrijver zorgt ervoor dat tegen de tijd dat het werk komt, niets hem werkelijk interesseert. Een zwembad dat, na het laatste fluitsignaal, door de zwemmers verlaten is, maar daarmee is het water nog niet tot rust gekomen. Duizenden golven waarin het licht niet ophouden wil te kronkelen en lussen trekt... Nu, pas als die bewegingen geheel verdwenen zijn en de zon als één felle punt in het water staat - dán is de schrijver gereed. En waarover schrijft hij? Niet over wat hem beweegt, want hij beweegt niet meer. Nee, hij schrijft over wat hem op zijn plaats houdt en wat zijn persoonlijkheid uitmaakt.

IV. *De poëet aan het werk*

Toen ik las, in *Vrij Nederland*, dat Piet Grijs zich ging interesseren voor poëzie, herinnerde ik mij twee dingen: dat hij de eerste was, in Nederland, die (in 1964) computer-poëzie maakte en dat hij, zonder dat hij erbij vertelde dat hij de computer had gebruikt, wat output geplaatst kreeg in het *Hollands Maandblad*, waarmee bewezen was dat het nog echte poëzie was ook. Hij leidde daaruit af dat poëzie gewoon 'onzin' was en hield zich verder definitief aan proza.

Een succesvolle *raid* van Grijs door het rijk der dichtkunst. Meestal is het andersom. Meestal maak je mee dat iemand die jarenlang werkzaam is geweest als romancier om wat voor redenen dan ook plotseling op de dichtkunst overgaat, en dat zo'n overgang dan mislukt. Of dichters die, om hun zinnen te verzetten, opeens een roman gaan schrijven. Mislukt ook meestal. Vaklieden in een bepaald genre zijn in een ander genre natuurlijk een beginneling en misschien is dat de oorzaak van hun falen: dat ze, met enig succes op hun naam, niet kunnen accepteren dat ze weer beginneling zijn - voor een groot aantal jaren. Maar wat maakt dan beide genoemde genres, die toch zoveel gemeen hebben (allebei literatuur, en wat literatuur is weten we immers) - zo verschillend?

Je hebt prozaïsche gedichten, en poëtische romans, dit zijn romans waarin 'niets gebeurt' en deze kwalificatie zou je op het idee kunnen brengen om proza, of dat nu verhalend is of betogend, te definiëren in termen van tijd. In een verhaal is altijd sprake van een eerder en een later, een verhaal heeft *voortgang*, een gedicht niet. In een gedicht is de tijd geen parameter, daarom ook kan, meer dan een ver-

haal dat kan, een gedicht heel kort zijn.

Een gedicht geeft mij, technisch, het gevoel dat je moet hebben als je, naar het noorden varend, de magnetische pool nadert en de naald van je kompas opeens alle kanten op ziet wijzen: het gevoel dat je in het centrum zit.

De bewegingen die je geest maakt, als je je thuis voelt, worden sterk beheerst door het toeval: elke beweging is goed.[15] Dat is een fijn gevoel. Daarom is gedichten maken niet moeilijk; als je eerst maar in een centrum zit. De grote vraag is natuurlijk: hoe kom je daar. Antwoord: door te schrijven.

Wat Piet Grijs deed, in de poëzie, heb ik ook gedaan, alleen veel eerder, en met geringere middelen, en meer wanhoop. In die lange, lange windstilte die men ‘jeugd’ noemt had ik geen richting en geen voortgang, en geen middelpunt anders dan een brandende eerzucht. De hele dag stond ik met de handen in de zij voor het raam naar buiten te kijken om te zien wat daar gebeurde: elke dag hetzelfde, met één doel: een groot schrijver te zijn. 's Nachts, vol van wraakgevoelens om alles wat er niet gebeurd was, overdag, zat ik in mijn woordenboeken te bladeren, op zoek naar speciale woorden, die ik overschreef, daar maakte ik gedichten van. Honderden gedichten zou ik bijna zeggen, maar dat is wat bescheiden, het waren er duizenden.

‘Hunkerend naar de pijn van sterke rampen’ las ik, met instemming, van de dichter Marsman en een vreemde, hoopvolle gedachte kwam bij me op: wát als ik eens krankzinnig werd? Zou ik dan eindelijk 's aan de slag kunnen?

Romantiek van de jonge geest die nog niets van de wereld begrijpt en niets van zichzelf, want wat is waanzin precies? Waanzin is een ziekte; en hoe goed het ook kan wezen voor een dichter om ziek te zijn, waanzin is precies de enige ziekte die hij niet hebben kan omdat in de waanzin allerlei zaken die in het gewone leven samenhangen - niet samenhangen, dat is precies de aard van zijn ziekte en met poëzie

onverenigbaar omdat van alle onzin die een mens in zijn leven bij elkaar schrijft, poëzie nog de meeste samenhang vertoont.

Daarom denk ik dat, waar ik proza identificeer met tijd, ik poëzie de dimensies van de ruimte geef, want hoe hangt, in de wereld, iets samen? Hoe hangen, in onze geest, allerlei verschillende ruimtes samen? Op talloze manieren, bijvoorbeeld door op elkaar te lijken. In de tijd zijn gebeurtenissen waar omdat ze uit elkaar volgen, *maar als er geen tijd is dan zijn dingen waar omdat ze op elkaar lijken*. Je beschrijft twee ruimtes en door ze te beschrijven laat je zien dat ze dezelfde zijn. Ook als ze niets met elkaar te maken hebben, kun je ze tegen elkaar aanzetten, in de poëzie, en doordat je dat doet, door de *vanzelfsprekendheid* waarmee je dat doet, hebben die zaken met elkaar te maken.

Daarom denk ik nog steeds dat een dichter, aan het werk, zijn woordenboek erbij moet nemen. Precies zoals ik dat vroeger deed, maar dan geregeerd door een kern, een post van waaruit hij in de chaos van zijn waarnemingen - en hoe groter de chaos, des te groter is de dichter - samenhang brengt: door, in zijn woordenboek bladerend, te bedenken hoe hij die samenhang noemen zal.

Eindnoten:

15 Twee principes zijn het waar elke kunstenaar door wordt gevormd (ook al weet hij het vaak zelf niet): toeval en fixatie. Een dobbelsteen in je hand hebben en 3 gooien, bijvoorbeeld, dat is het toeval, en dan zeggen dat van alle mogelijkheden die 3 gewoon de beste is, en dat volhouden, dat bedoel ik met fixatie.
Voor deze methode van kunst maken zijn twee dingen nodig:

(1) een middel om dobbelstenen te gooien en dan natuurlijk op een ingewikkelder en interessanter manier dan de manier waarop je met één dobbelsteen werkt. Wat je via het toeval zoekt is: een interessante samenloop van omstandigheden, de kristallisatie van een structuur zoals die zich bijvoorbeeld op vensters manifesteert in de vorm van ijsbloemen...

(2) het geloof, of de zekerheid, dat de keus die je doet, uit al die mogelijkheden die je gezien hebt - de beste keus is, ook van de mogelijkheden die je over het hoofd hebt gezien: het geloof dat je procedure *eindig* is.

Deze, wat schematische definitie van wat de oorsprong van kunst is, verklaart dat:

- geen enkel kunstwerk kan worden voorzien,
- er zoveel kunst is,
- kunst de stempel draagt van één man, n.l. de man die gelooft dat wat hij maakt het beste is wat je überhaupt maken kan.

De sterkste motor in de fabricage van kunst is dus de kunstenaar zelf. En we zeiden wel geloof, maar je mag het ook gevoel noemen, visie, eerzucht... Een kunstenaar is, voor alles, een expansief mens. Maar omdat deze expansie plaats vindt in een soort niemandsland, is hij niet gevaarlijk, hoogstens voor zijn kunstbroeders die dan ook vaak een heenkomen zoeken in een ander niemandsland.

V. *De paradox van de roman*

Over Evelyn Waugh is 's gezegd dat hij ‘misschien wel een paar slechte romans heeft geschreven, maar nooit een slechte regel’.

Ik heb dit vaker over schrijvers gelezen; het typeert een klasse die zelfs auteurs welke alleen maar slechte romans hebben geschreven niet uitsluit: auteurs met gevoel voor stijl. De zinnen die zij schrijven, schrijven zij met zorg. Elke zin krijgt een aparte attentie. Wat evenwel de functie ervan is, in het verhaal, is een vraag die hij met de middelen die hem via zijn stijl ten dienste staan, niet kan beantwoorden, daar heb je allure voor nodig. Laten we allure definiëren als het vermogen van de schrijver zijn roman af te leveren als een geheel. Dat brengt ons op het idee, met terugwerkende kracht, te zeggen wat we bedoelen met stijl: de gewoonte van een schrijver om van elke zin een geheel te maken.

Een boek heeft pas stijl als je elke willekeurige losse zin daaruit begrijpen of waarderen kunt - omdat die zin een geheel is, een wereld op zich. Het moet een genoegen zijn, bijvoorbeeld, om zo'n zin te citeren.

Elke schrijver zal, werkend aan een roman, daarbij een bepaald systeem volgen. Bijvoorbeeld het systeem dat van die roman, op voorhand, een samenvatting geeft: het verhaal is bekend, het hoeft alleen nog maar te worden opgeschreven. Of het systeem om de bladzijden te schrijven in de volgorde waarin ze zullen worden gelezen. Of het systeem dat de uitwerking regelt van een bepaald idee. Elk van deze systemen helpt de schrijver in zijn streven naar eenheid, welke bepaald wordt door de kracht en de inhoud van zijn systeem, en door hemzelf. Hij zit aan zijn werk-

tafel, schrijft de zinnen neer die, afbeeldingen van zijn ziel, in zijn hoofd ontstaan. Eén zin per dag. Zoals God, die de mens schiep naar Zijn beeld en pas toen ontdekte hoe ingewikkeld Hij was.

Elk systeem heeft, om te worden toegepast, tijd nodig: doordat het steeds verandert. Een schrijver kan daarom met verschillende systemen tegelijk werken. De systemen zelf hoeven geen relatie tot elkaar te hebben, maar hun produkten wel, die moeten coherent zijn.

In de systeemtheorie worden systemen gedefinieerd in termen van deelsystemen: nl. als de verzameling van relaties die er tussen die deelsystemen bestaan. Elk deelsysteem is gedefinieerd door de relaties die het tot andere deelsystemen heeft. Verandert dat deelsysteem, dan verandert het hele systeem. Een systeem is dus niet zo hard en onwrikbaar als u waarschijnlijk altijd had gedacht. Integendeel, zolang je er maar voor zorgt dat het een systeem is, kun je je permitteren het elke vorm te geven die je maar wilt, of die een deelsysteem wil.

Op deze manier is alles wat leeft een systeem, of het leeft niet. In de gestelde termen is ‘systeem’ synoniem met ‘leven’. Een roman wordt met behulp van - levende - systemen geschreven. Maar we laten ons niet verleiden te zeggen dat daarom de roman zelf ook een levend systeem is, of zelfs leven. Een roman is geen leven, een roman is kunst. Het voordeel van kunst, boven leven, is dat ze niet dood gaat. Kunst is niet iets dat leeft, maar een voorwerp dat bestaat zolang er iemand is die er nota van neemt. Kunst is onbeperkt houdbaar.

Een roman, hoezeer ook door het leven voortgebracht, is een voorwerp dat uit louter hardheid bestaat. Deze hardheid manifesteert zich in de bladzijnummering of, algemeen, in de definitieve ordening van de woorden en zinnen. Een roman is over honderd jaar nog precies dezelfde roman. Het enige wat verandert aan een roman is degene die

hem leest - dat is elke keer een ander.

Tussen roman en lezer bestaat een relatie die je zou kunnen noemen: de betekenis die de roman heeft voor de lezer, welke is: het beeld dat de lezer in zijn hoofd blijft meedragen als de laatste regel van het boek gelezen is. Dit beeld is opgebouwd uit de betekenissen of beelden die de lezer zich achtereenvolgens van elk der zinnen heeft gevormd. In het algemeen geldt dat de betekenis van een mededeling afhankelijk is van de mededelingen die daaraan vooraf gingen. Elke nieuwe zin die je hoort, krijgt zijn betekenis mee door de zinnen die je eerder hebt gehoord. Elke zin die je leest gaat door het poortje van de zinnen die je dáárvoor hebt gelezen. Dat geldt ook voor een roman. Alleen, daar gaat elke zin nog door een tweede poortje: het poortje van de zinnen die nog komen. Dat is wat men ‘spanning’ noemt. Een roman zonder spanning is geen roman, want wordt niet uitgelezen.

Je kunt ook zeggen: de spanning in een roman verklaart waarom de zinnen noodzakelijk in de gegeven volgorde staan. De spanning verklaart waarom die zinnen alleen in *deze* volgorde van de roman een geheel maken.

VI. *De schrijver als versterker*

Schrijf je voor jezelf, of voor je publiek - dat is altijd weer de grote vraag.

Schrijven is praten tegen iemand die niets terugzegt. Nog erger: je weet niet eens wie het is tegen wie je praat. Hoe lap je 'm dat? Hoe weet je of dat wat je te vertellen hebt de ander überhaupt interesseert en hoe weet je of je je publiek tenslotte met je vertoning niet erg teleurstelt?

Schrijven is moeilijk. En het begin is het moeilijkste: als je nog helemaal geen publiek hebt. Je staat op de markt. Je hebt je spulletjes uitgepakt en je gaat je schminken en je begint. Je geeft een voorstelling en niemand die staan blijft, niemand zelfs die kijkt... En na een paar jaar sta je er nog, en nog steeds zie je niemand, maar wel liggen er twee of drie rozen aan je voeten, ten teken dat je moet doorgaan... Maar zelfs wie die rozen er neer gelegd heeft, weet je niet. En je gaat door. En de vraag is, in dit verband: waar komt dat zelfvertrouwen vandaan? Hoe weet je dat, in het leven, dit je functie is?

Er is nog een ander, wat ouderwetser beeld, volgens hetwelk een schrijver opereert in een salon en, de linkerduim in het vest gestoken, voorleest uit zijn eigen werk dat hij, gelijk een zanger, op zijn gespreide rechterhand vóór zich houdt en aan dat beeld gaat dan nog weer een ander, nog ouder beeld vooraf: de schrijver in zijn eentje aan een tafel, op een zolderkamertje. Hij bijt op het puntje van zijn ganzeveer, terwijl hij ingespannen uit het raam kijkt. De blik op de horizon... Waarom? Wat ziet hij daar? Hij ziet niets. Hij zoekt. Hij zoekt het juiste woord. Duizenden woorden heeft hij tot zijn beschikking, maar daaronder zoekt hij naar

één bepaald woord en welk woord is dat? Vergelijk het met vlinders, die zich over grote afstanden met elkaar verstaan via feromonen, reukmoleculen. Hoe groter de afstand, des te eenzamer het molecuul en des te gevoeliger de verliefde die het op zijn fladderende vlucht plotseling richting en bestemming geeft. Zo ook bestuurt de schrijver met zijn ene woord, zijn laatste, de lezer op afstand en doet hem op zijn schreden keren - door dat woord van hem. Het woord dat het verste heeft gedragen.

De mensen achter de horizon, voor hen schrijft hij. Niet voor de mensen om zich heen, die hebben een heel andere functie. Zij vormen zijn omgeving, zijn leven, zij zijn een deel van hem. Als hij schrijft, schrijft hij over zichzelf en over zijn omgeving en het is nu duidelijk wat de functie van een schrijver is: een versterker te zijn.

Zonder een schrijver in de buurt wordt niemand verstaan.

VII. *Literatuur: de kunst van het samenvatten*

De schrijver die in de beoordeling van zijn werk krijgt te horen dat hij ‘sober’ is geweest, ‘eenvoudig’, ‘geen zin te veel heeft geschreven’, ‘minimum aan woorden’, ervaart deze kwalificaties altijd als een pluim - zonder dat hij er misschien bij stilstaat dat een echt minimum gelijk is aan nul. De beste schrijver is hij die helemaal niet schrijft. Dat kan de bedoeling niet zijn. Een schrijver moet flink produceren. Het is dan ook maar het halve criterium. In zijn volledigheid luidt het: ‘met een minimum aan middelen het maximum aan effect’. Maar daarmee raak je nog verder van huis. Want waar gaat het dan om, om het minimum of om het maximum? En bovendien, dezelfde maatstaf wordt gebruikt voor de andere kunsten, dus specifiek ermee afmeten hoe goed iemand schrijft kun je niet.

Minimum aan middelen, maximum aan effect. Misschien moet je 't noemen: de kunst van het samenvatten. Daar zou je wat aan hebben, want dat is iets wat je in geen van de andere kunsten aanwijsbaar kunt doen, film niet, schilderkunst niet, muziek niet... in de literatuur wel. Zelfs zo goed dat je de literatuur ermee zou kunnen definiëren.

Literatuur is de kunst van het samenvatten. 'n Aantal gebeurtenissen wordt met een enkele zin beschreven. Dat kan a) als die gebeurtenissen op elkaar lijken of b) als die gebeurtenissen uit elkaar volgen. Tot de eerste soort hoort deze zin: ‘Elke dag daalde het lenige meisje Diana de trap af’ (Dhont, *Zeven geestige knaapjes*), waar *alle keren* dat dat meisje de trap afdaalde in één zin zijn samengevat. Een voorbeeld van de tweede soort is: ‘In Marseille pas werd mijn nieuwsgierigheid naar een Europese vrouw bevredigd.’

(Du Perron, *Het land van herkomst*), waar oorzaak en gevolg (nieuwsgierigheid → bevrediging) in één adem worden genoemd.

Toen ik, aan het eind van de jaren veertig, begon met het schrijven van romans, deed ik dat volgens de regels die toen golden: handelingen, dialogen, korte beschrijvingen, maar verder geen persoonlijke gedachten, psychologische verklaringen of filosofieën - die 'maakten een boek onleesbaar'. Alleen beschrijven wat je kunt zien, en horen. De ziel van een mens moet blijken uit wat hij doet, en zegt, alleen zo schrijf je goede romans. Hermans schreef zo. Simon van het Reve schreef zo. Ik schreef ook zo, alleen - ik kon voor mijn figuren maar niets bedenken om te doen, ze deden niets en ik hoorde ze ook niet praten. Ik schreef dus niets op, uiteindelijk, en sloot het bedrijf.

Schrijven, in de daaropvolgende jaren, deed ik op straat. Allerlei dingen die ik zag benoemde ik. Misschien moet ik het omkeren. Omdat ik ze benoemde, zag ik ze, in al hun volledigheid. Ik zag hoe iemand een auto instapte en ik vond dit een gebeurtenis. Ik zag hoe iemand in een ijssalon stond te lachen en ik vond dit een gebeurtenis. Zo enorm vond ik die gebeurtenissen dat ik in de beschrijving ervan de hele kosmos weerspiegeld zag. Een plasje water dat rilde in de wind: centrum van mijn ziel, want is niet alles wat je beleeft weer te geven als water? Iets dat beweegt en toch stilstaat, zo bedacht ik, al rationaliserende. Ik had dat gevoel sowieso als het had geregend: de geur van asfalt, wat een emotie. En die zon, die op het gras schitterde, wat een blijdschap, en wat onverwacht! Reikhalzend zag ik uit naar het moment dat ik, in een of ander verhaal, het woord 'schitteren' zou kunnen gebruiken.

En al die andere woorden. Honderden woorden die geen andere samenhang vertoonden dan dat ik ze in mijn agenda had genoteerd. Dat moest dan een roman worden, maar ik schreef 'm niet.

Roman. Ik had een hekel aan dat woord en ik wist al bij voorbaat dat ik me zou schamen zodra ik er eentje geschreven had. Ik had ook een hekel aan het woord ‘schrijver’, zo langzamerhand. Liever noemde ik mij filosoof, want gedachten had ik wel, op mijn wandelingen door de stad. Bij de vleet. En al die handelingen die ik moest beschrijven, en die gesprekken - ik had wel zoveel vertrouwen in mijn gedachten dat ik verwachtte dat ik die handelingen etc. wel kon samenvatten, te zijner tijd.

De meeste romans zijn, filosofisch, oninteressant. De gemiddelde lezer zal dat een zorg zijn. 't Is net als met de opera: prachtige muziek, maar een draak van een verhaal en zo leveren de meeste romans prachtige verhalen op, maar de onderliggende gedachte, de moraal van het lied, is altijd weer van een beschamende eenvoud, op het achterlijke af: autoritaire-vader-die-een-wildebras-van-een-zoon-heeft-die zich-tegen-hem-verzet-want-dat-krijg-je,of:de-ellende-van-een-oorlog(‘oorlog-is-niet-goed’), of:
man-zoekt-het-bij-een-andere-vrouw-omdat-zijn-eigen-vrouw-hem-niet-genoeg-geeft (filosofie van de behoefte, en dit gepresenteerd als verklaring, de roman als economisch model) en zo voort.

Verklaringen in een roman zijn meestal van oorzakelijke aard, en de oorzaak is altijd een functie van de tijd. Gegeven twee gebeurtenissen, X en Y. De auteur doet alle moeite om te laten zien dat, als X aan Y voorafgaat, in tijd, X tegelijk de *oorzaak* is van Y en als zoiets hem over het hele front lukt, dan heet 't dat hij een ‘knappe’ roman heeft geschreven. ‘Hecht’. ‘De gebeurtenissen staan in een noodzakelijk verband’. De roman als historisch model. ‘Een roman waarin alles wat gebeurt en alles wat beschreven wordt, doelgericht is; waarin bij wijze van spreken geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft...’ een uitspraak van Hermans die vaak geciteerd wordt zonder het tweede deel, dat veel interessanter is: ‘...en waarin dit al-

leen *geen* gevolg mag hebben, wanneer het de bedoeling van de auteur, geweest is, te betogen dat het in zijn wereld geen gevolg heeft als er mussen van daken vallen.'

Laten we dat tweede spoor aanhouden. Ik citeer hier met instemming Karel van het Reve die in *Hollands Maandblad* op zijn beurt een historicus citeert: 'Alle mensen die schrijven over de Russische revolutie van 1917, beschouwen de dingen die zij beschrijven, de toestand in Rusland dus van vóór 1917, als evenzovele oorzaken van die revolutie. Zonder dat zij inzien dat als de dingen die zij beschrijven niet door een revolutie, maar door iets anders gevolgd waren, zij die dingen beschouwd zouden hebben als oorzaken van dat andere.' Ik geef u nog een filosofische variant hiervan: 'Oorzaak en gevolg. Vóór het gevolg gelooft men aan andere oorzaken dan erna'. Nietzsche.

Voor een romanschrijver zijn dit prachtige recepten: meneer A gaat met een vreemde mevrouw B op stap, maar niet omdat hij thuis, bij mevrouw C, te kort zou komen. Dat zijn geen goede minnaars. Bij mevrouw B in bed blijkt hij een rustige, aangename minnaar te zijn. Waarom doet er nauwelijks iets toe. Misschien wel omdat mevrouw C een rustige, aangename vrouw is?

Sommige dingen gebeuren omdat zij *tegelijk* gebeuren. Toevallige samenloop van omstandigheden heet dat, met de nadruk op het toevallige ervan. Kun je verder niets aan doen. Wat toevallig gebeurt, gebeurt vanzelf. Daarom: als schrijver doe je er beter aan die samenloop onder de loep te nemen: twee omstandigheden die, met zwaluwstaarten in elkaar geschoven, een nieuwe, totaal andere omstandigheid opleveren. Vooral op papier, want je verzint er gewoon andere woorden voor. Bijvoorbeeld. Mevrouw B heeft een nieuwe jurk gekocht. Reden: ze gaat naar een feest. Middelmatige schrijvers zullen daar gauw een bladzij lang mee in de weer zijn. Maar je kunt het net zo goed omdraaien. Ze gaat naar een feest. Reden: ze heeft een nieuwe jurk ge-

kocht. Al veel leuker. Maar het leukste is jurk + feest te zien als één, en daar een nieuw woord voor te nemen, laten we zeggen: ‘schitteren’. ‘Mevrouw B schitterde, die avond, maar behoefte aan een minnaar had ze niet.’

Zo'n zin bijvoorbeeld. Door witruimte omgeven.

VIII. *De schrijver en het succes*

Soms heeft een mens principes. Deze principes dienen niet om nageleefd te worden, maar om iemand te vertellen waar hij staat. Bakens, die hem, als hij is afgedreven, de weg doen terugvinden.

Een van de principes van een schrijver is dat hij een boek, eenmaal geschreven, en uitgegeven - vergeet. Elk nieuw boek van hem zal, eenmaal gelanceerd, als ware het een ruimtevaartuig, gevolgd worden door een eindeloze stilte. De stilte van de lezers. De schrijver kent ze, via zijn boeken. Voor deze mensen schrijft hij en als hij dat tot zijn dood kan doen, is hij een gelukkig mens.

Hij zou volmaakt gelukkig zijn als hij zeker wist dat alle mensen zijn boeken lazen, in alle landen, tot in eeuwigheid. In het begin denkt hij dat ook. Maar is zijn eerste boek eenmaal gepubliceerd, dan ontdekt hij dat er mensen zijn die het niet lezen, en niet zullen lezen ook. Dat is zijn eerste kennismaking met de werkelijkheid. De tweede kennismaking is daarmee bijna simultaan: de ontdekking dat het boek dat hij geschreven heeft niet het beste boek van de wereld is. Gelukkig ontdekt hij dat pas achteraf, daar is hij nu juist schrijver voor: een boek schrijven is belangrijker dan inzicht in wat dat boek te betekenen heeft. Maar is het eenmaal gepubliceerd, dan zet hij die switch om. Hij stelt zich open voor de suggestie die de grote wereld hem levert: dat het geen meesterwerk was. Hij gaat dus opnieuw aan de gang: weer een boek schrijven, weer vanuit een sterke zekerheid, die nu echter samengesteld is uit twee componenten: de zekerheid dat hij weer bezig is het beste boek ter wereld te schrijven en de zekerheid dat bijna niemand het

zal lezen en dus bijna iedereen het, desgevraagd, een onbelangrijk boek zal vinden.

Twee zekerheden die door hun tegengestelde aard een normaal mens in verwarring brengen, die is er niet tegen opgewassen en een schrijver, voor zover hij een normaal mens is, ook niet. Hij valt af. Maar de echte schrijver telt beide zekerheden gewoon bij elkaar op en gaat door.

Tweede boek dus. Het tweede boek onderscheidt zich van het eerste door het effect dat het heeft op de schrijver zelf. Liet het eerste boek hem kennismaken met iets nieuws: dat hij niets waard is in de wereld, ook al heeft hij een boek geschreven - het tweede boek *bevestigt* die ervaring. De meeste schrijvers ontdekken pas na hun tweede boek dat ze beter kunnen ophouden, of na hun derde...

We zien nu hoe van een echte schrijver de motor allengs op gang komt: geremd door een accumulatie van negatieve ervaringen, tegengehouden door een groeiend trauma, kan hij alleen maar voort als hij gevoed wordt, gedreven mag je wel zeggen, door de zekerheid dat hij, noodzakelijk, - het wordt eentonig - bezig is met het beste boek dat hij tot nu toe geschreven heeft, *een boek dat beter is naarmate er meer mensen zijn die het niet zullen lezen* - zo'n boek kan alleen nog maar geschreven worden na een *kick down*.

Kick down - plankgas in een automaat - brengt je motor, terwijl je al een flinke snelheid hebt, plotseling op een zeer hoog toerental, zodat je als een kogel vooruitschiet. Hoe dit technisch werkt weet ik niet. Hoe het bij een schrijver werkt weet ik wel. Hij scheurt gewoon een nieuw deel van zijn ziel open. De noodzaak om dat te doen ken ik ook: er van uitgaan dat hij nog geen boek geschreven heeft.[16] Er zijn maar betrekkelijk weinig schrijvers die dit extra vermogen in zich hebben: eenvoudig omdat de voorwaarde ertoe bij hen ontbreekt. Zij denken dat ze met hun vorige boeken al iets bereikt hebben, doordat ze ‘zulke goede kritieken hadden’ o.i.d. Aangezien bijna elke schrijver goede kritieken

krijgt, kan dit voor zijn succes geen graadmeter zijn. Zijn succes meet hij af aan de mate waarin zijn reserves hem toestaan succes te negeren.

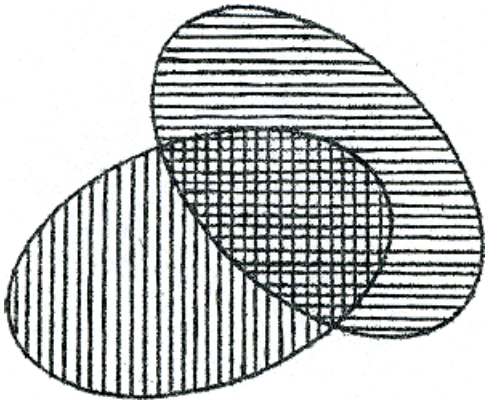
Eindnoten:

16 Wat een schrijver wil, als hij schrijft, is: onbekend zijn. Niet dat dit goed is voor hem, maar het is goed voor het boek waar hij mee bezig is. Daarom: al die activiteiten waar een schrijver zodra hij bekend is zich aan overgeeft: voorlezen, prijzen in ontvangst nemen... hij hoort 't eigenlijk niet te doen.
Nou ja, voorlezen, daar wil hij nog wel 's voor tekenen. Een zaal vol mensen stil krijgen, of aan het lachen maken - heerlijk vindt hij dat. Hij kiest er de goede stukjes voor uit. Niet alles wat hij geschreven heeft kan hij gebruiken. Het beste dat hij geschreven heeft kan hij niet voorlezen - omdat het gelezen moet worden. In de zaal zitten dan ook geen echte lezers, die zitten thuis. Zo ook de echte schrijver. Voorlezen is iets dat hij een tijdje doet, om te weten waar hij tegen is en daarom houdt hij er na een tijdje mee op.
Prijzen in ontvangst nemen. Meestal uit handen van mensen die zijn werk niet gelezen hebben. Geen genoegen dus. Het belangrijkste van een prijs is de grootte van het bedrag. Hoe meer geld, des te belangrijker de prijs. Maar toch, de schrijver zou het niet waarderen geprezen te worden als hij geen waardering had voor de juryleden. Dus, minstens zo belangrijk als het geld is de kwaliteit van de jury. Die twee. En daar zou het bij moeten blijven. Een prijstoekenning moet bestaan uit: een brief waarin je e.e.a. wordt meegedeeld + de vraag hoe je het geld wilt ontvangen + een rapport dat je vertelt hoe de jury over je boek(en) denkt + publikatie van dit rapport. De uitreiking zelf is overbodig.

IX. *Decommunicerende vaten*

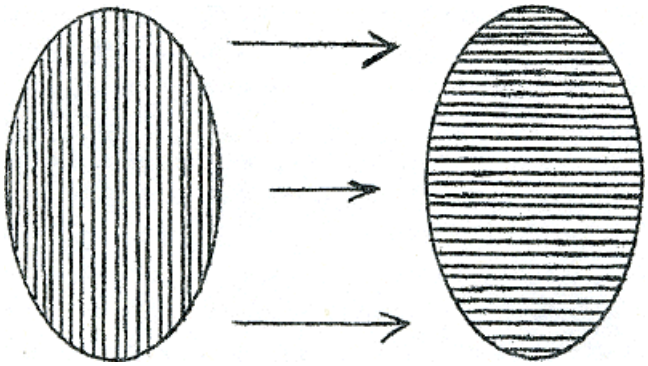
> ‘Komen twee waterdruppels met elkaar in contact, dan zullen ze samenvloeien tot één grote druppel. Het omgekeerde proces, het spontane splitsen van een grote druppel, komt niet voor.’ Kurt Mendelssohn.

Ieder mens heeft zijn eigen wereld. Er zijn dus net zoveel werelden als er mensen zijn. Als mensen met elkaar praten, blijven ze zitten waar ze zitten, maar hun werelden verenigen zich, tot op zekere hoogte, en daarom blijven ze praten. Als twee werelden zich verenigen, dan kun je op de plaats waar dat gebeurt:



niet zien of je in de ene wereld verkeert of in de andere; het is één en dezelfde wereld, die twee werelden verbindt zoals de thee in het kopje verbonden is met de thee in de pot door de tuit - op het moment dat er geschonken wordt. Communiceren heet dat, en zo kun je je voorstellen dat ook mensen communiceren: door in elkaar op te gaan.

Een kunstenaar doet dat anders. De wereld waarin hij leeft is een wereld die niet gevoed wordt door andere werelden, maar eentje die hij zelf maakt. De bouwstenen die hij daarvoor gebruikt zijn precies de elementen die in zijn werk tot uitdrukking zijn gekomen en andere elementen laat hij in zijn wereld niet toe. Sterker: hij zorgt ervoor dat zijn wereld zoveel mogelijk van iedere andere wereld verschilt. Dat brengt met zich mee dat hij zich met geen enkele wereld kan verenigen, noch daarmee kan communiceren: *een kunstenaar onderscheidt zich van gewone mensen hierin dat hij niet communiceert*. Hij wil dat ook niet, want het is zijn functie niet. Zijn functie is: afbeelden. Zo:



Je kunt het ook transformeren noemen, of creëren desnoods, maar ik heb een voorliefde voor het woord ‘afbeelden’, omdat het in een wiskundige context veronderstelt dat het hierbij gaat om een relatie tussen twee *ongelijksoortige* zaken die dus, per definitie, niets met elkaar gemeen hebben. Positiever: pas als twee werelden voldoende van elkaar verschillen lukt het je de ene op de andere af te beelden, of: de ene met de andere te vangen.

Er zijn mensen die ten overstaan van *Het melkmeisje* van Vermeer zich bewonderend uitlaten over de natuurlijkheid van het portret. Die bewondering is op zijn plaats: zij geldt

het vermogen van de kunstenaar om illusies te scheppen en dat is goed. Kunst die je niet de illusie geeft dat je iets beleeft is geen kunst. Maar de illusie wordt gebruikt zoals je één been nodig hebt als vast punt: om met het andere te stappen. De illusie van het echte, natuurlijke meisje dat iedereen herkent dient om de illusie op te wekken van iets dat niemand herkent en ook nooit eerder gezien heeft - dáárvoor is dat schilderij gemaakt.

Om dezelfde reden worden er romans geschreven: je vertelt een verhaal, zodanig dat de lezer gelooft wat er staat en doorleest, maar wat je wilt zeggen is iets nieuws. Je lokt de lezer met dingen die hij herkent, dat vindt hij prettig, maar waar 't je om te doen is, is iets dat hij niet herkent. Je vertelt de lezer iets waar hij nog nooit van gehoord heeft: wereld A (lezer) wordt afgebeeld op wereld B (boek) die van A verschilt, zodat A, tenminste als hij er nota van neemt, verschillen gaat van zichzelf.

Het gaat hierbij om iets dat niet bestaat, buiten het boek. En als hij het onthoudt, de lezer, bestaat het ook alleen maar in zijn hoofd. Het vormt geen deel van enige werkelijkheid (daarom heet het ook kunst) en het bestaat bij de gratie van het papier waarop het is meegedeeld. Ik citeer de schilder Dubuffet: ‘Het doel van schilderen is leven te brengen op een oppervlak dat per definitie tweedimensionaal is en zonder diepte. Je verrijkt dit oppervlak niet door te gaan werken met reliëfs of schaduwpartijen; nee, je verkracht het, en maakt het voor gebruik ongeschikt.’

Het gevoel dat je hebt als kunstenaar, overal waar werelden op elkaar gaan lijken en mensen dezelfde dingen gaan zeggen en elkaar zogenaamd begrijpen: dat je moet breken en snijden.

Wie niet breken kan, en snijden, en vernietigen, is geen kunstenaar.

X. *De schrijver en zijn echte schaamte*

Roem is heerlijk. Veel mensen verlangen ernaar. Maar zowel op roem als op het verlangen naar roem rust een taboe: er wordt door de belanghebbenden zelden over gepraat en nooit in ernst. Sterker: het wordt ontkend, er worden andere namen aan gegeven. Er is dus iets mee aan de hand. Het lijkt alsof het te maken heeft met schaamte.

Je bent beroemd door je prestaties: je hebt veldslagen geleverd, ziektes bestreden, boeken geschreven. Je kunt beroemd zijn tijdens je leven en die roem kan zich na je dood voortzetten. Je kunt beroemd zijn en na je dood vergeten worden. En, derde categorie: je kunt beroemd worden pas na je dood. Wie beroemd wil zijn, en het niet wordt, hoopt dat hij tot de derde categorie behoort. Er is nog een vierde categorie: zij die tijdens hun leven niet beroemd zijn, en na hun dood ook niet.

Roem lijkt met dood te maken te hebben. Roem heeft met dood gemeen dat je beide kunt meten met absolute maatstaven: je bent beroemd of je bent het niet. Ben je niet beroemd en je hebt wel aspiraties in die richting dan - zou men zeggen - kun je toch tevreden zijn met een zekere mate van waardering: je bent een goede schout-bij-nacht geweest, een goede huisdokter, je schrijft goede boeken en je wordt bewonderd door iedereen die je kent. Waarom is dat niet genoeg? Waarom wil je ook bewonderd worden door mensen die je niet kent?

Vestdijk geeft; op deze vraag (in ‘Roem en waardering’, *Essays in duodecimo*) een pragmatisch antwoord: ‘Roem is een nuttige handwijzer naar genieën, die voor het waagstuk der persoonlijke waardering in aanmerking komen.

Het vestigt de aandacht op hen.' Een antwoord dat, ook waar de betrokkene aan zijn eigen roem werkt, juist lijkt: hij wil eenvoudig na zijn dood niet vergeten worden en het is in het bijzonder de functie van de schrijver die, waar hij zich tijdens zijn leven al bij voorkeur richt tot mensen die hij niet kent, zich leent tot continuering. Of zo'n schrijver nu nog leeft of niet, doet er niet eens veel toe: zijn boeken gaan voort met gedrukt te worden, via een proces dat voor en na de dood van de schrijver precies hetzelfde is. En dat verklaart dat onder allen die uit zijn op roem, juist de schrijver mag aannemen dat er met zijn dood niet zoveel verandert voor hem - en dit dan ook aanneemt.

Toen de beroemde Napoleon aan het einde van zijn leven kon terugzien op een mislukt veldheerschap en een mislukt staatsmanschap, vond hij vrede bij de gedachte dat hij Frankrijk tenminste de Code Civil gegeven had. Inderdaad, in de Code Civil is Napoleon blijven voortbestaan, meer dan in een groter of rijker Frankrijk en meer dan in één van zijn ongelukkige nazaten. Napoleon II, zijn enige zoon, gaf hem geen onsterfelijkheid, de Code Civil wel.

De kracht die leeft in een mens, en het verlangen om zijn leven door te geven aan hen die na hem komen - ik zal de eerste niet zijn die wat dit betreft schrijven en het maken van kinderen over één kam scheert, inclusief de schaamte daaraan verbonden. Maar waar schaam je je voor? Niet voor jezelf, niet voor de ander, maar voor de derde, die er niets mee te maken heeft.

Zo zal een schrijver die verlangt naar roem, maar zich voor dat verlangen schaamt, zich niet schamen voor de boeken die hij schrijft, noch voor het feit dát hij schrijft, noch voor zichzelf, noch voor zijn lezers. Nee, als hij zich schaamt, schaamt hij zich voor al die mensen die zijn boeken niet kennen en voor het in hun ogen niet te loochenen feit dat een oeuvre dat onbekend is de auteur ervan niet beroemd maken kan.

Verantwoording

De in deze bundel verzamelde beschouwingen verschenen alle op de Achterpagina van *NRC Handelsblad* in '79 en '80. Een aantal ervan heb ik geannoteerd en waar nodig veranderd.